Bezkarnie. Etyka w teatrze

Book · January 2019

1 author:

Waldemar Rapior

Bezkarnie

Etyka w teatrze

Mateusz Atman

Romeo Castellucci

Dobromir Dymecki

Krystyna Duniec

Aneta Groszyńska

Urszula Hajdukiewicz

Agnieszka Jakimiak

Jolanta Janiczak

Jan Karow

Dariusz Kosiński

Zofia Małkowicz-Daszkowska

Ewelina Marciniak

Paweł Mościcki

Sean Palmer

Joanna Pańczak

Wojtek Pustoła

Waldemar Rapior

Wiktor Rubin

Dorota Semenowicz

Agata Siwiak

Zofia Smolarska

Małgorzata Wdowik

Wojtek Ziemilski

redakcja: Waldemar Rapior

Bezkarnie

Etyka w teatrze

2019

scena robocza

spis treści

Bezkarnie

Etyka w teatrze

B 7

N

[

Wstęp

I na czym tu oprzeć moralność? Na fikcji

Waldemar Rapior

Wstęp. I na czym tu oprzeć moralność? Na fikcji

Waldemar Rapior

Aktor rozprostowuje plecy, siadając na krześle przed sześciorgiem widzów. Przed chwilą wysłuchał wstydliwej historii jednego z nich opowiedzianej mu na ucho. Wcześniej robił pompki i puszczał ulubioną muzykę swojego syna. Widzowie spośród dostępnych opcji wybierają dla niego zadania. Są one scenariuszem rozwijającego się z ich udziałem spektaklu. Tym razem grupa widzów decyduje, aby aktor obraził jednego z nich. Aktor robi to jak potrafi najlepiej, po czym wraca na krzesło. Wybrany przez aktora widz czuje, że przekroczono granice jego wrażliwości, ręce zaczynają mu się trząść, łzy napływać do oczu. Ale wytrzymuje sytuację i dopiero na koniec wybiega na zewnątrz, aby się wypłakać.

Czy zostały przekroczone granice sztuki, skoro jeden z widzów czuje się źle i uznaje sytuację za opresyjną? Czy mury teatru usprawiedliwiają zachowanie, które realnie obraża widza?

Mało tego, podczas dyskusji widz dowiaduje się, że spektakl był przygotowany jako badanie socjologiczne. Czy potencjalne zyski nauki mogą usprawiedliwiać emocjonalną szkodę wyrządzoną uczestnikom?

Czy pozostali widzowie zastanawiali się nad swoją sprawczością w sytuacji obrażania? Czy powinni przerwać spektakl? Czy też dobrze zrobili, spokojnie siedząc na krześle i czekając na to, co się wydarzy?

Powyższa sytuacja – tylko nieco przeze mnie zmieniona – rzeczywiście miała miejsce. Dotyczyła jednego z pokazów spektaklu *Sean powie parę słów o sobie* przygotowanego przez Wojciecha Ziemilskiego, Waldemara Rapiora i Wojciecha Pustołę. Spektakl powstał w ramach szerszego projektu *Moralność milcząca* finansowanego przez Narodowe Centrum Nauki[1]. Celem tego projektu było zbadanie, jak podzielane przez ludzi wspólne tło moralne (*The Moral*), czyli (przyjęte w danej sytuacji milcząco lub ad hoc, albo też wynikające z procesu socjalizacji) wspólne przekonania związane z określonym zdarzeniem, wpływa na podejmowanie decyzji moralnych. A także jak rozumowanie moralne zmienia się, gdy poddajemy nasze zachowania refleksji post factum.

Czy samochody bezzałogowe mogą podejmować decyzje moralne? Czy komputer samolotu rozbitego przez niemieckiego pilota nad francuskimi Alpami w 2015 roku powinien był mu się sprzeniewierzyć, mając do dyspozycji dane GPS i mapy topograficzne? Czy konie, krowy, szarańcze mają wolną wolę?

1. Tekst został przygotowany na podstawie prac badawczych realizowanych w ramach grantu Narodowego Centrum Nauki nr 2015/19/N/HS6/01682.

Wszystkie te pytania są kłopotliwe, ponieważ różni ludzie podczas podejmowania decyzji i ustalania, kto może, a kto nie może ich podejmować, kierują się odmiennym tłem moralnym. Niektórzy obrońcy praw zwierząt utrzymują, że bonobo i szympansy są zdolne do podejmowania decyzji moralnych, ale większość z nas wiąże moralność z ludźmi (DeGrazia). Co możemy uznać za moralne? Decyzje, życie? Zwierzęta, maszyny?

Tło moralne jest matrycą rozumienia moralności. Dziś nie dysponujemy jedną taką matrycą, ale wieloma. I dlatego badanie tła moralnego jest tak ważne.

Zaprosiłem do współpracy Wojtka Ziemilskiego. Spotkaliśmy się z Dariuszem Kosińskim z Instytutu Teatralnego. Zgodziliśmy się, że stworzymy spektakl, a Instytut będzie jego producentem. Wojtek zaprosił do projektu Wojtka Pustołę, Seana Palmera i Ulę Hajdukiewicz i zaczęliśmy pracę.

Naszym zadaniem było skonstruowanie sytuacji dylematu moralnego. Więcej o tej współpracy czytelnik dowie się z wywiadu zamieszczonego w tym tomie, a przeprowadzonego z nami przez Zofię Małkowicz, oraz z rozdziału mojego autorstwa. Spektakl był pierwotnie pokazany dziesięciu grupom badawczym. Uczestnicy zostali dobrani ze względu na kryteria wieku, płci, posiadania/nieposiadania dziecka, aktywnego udziału w organizacjach prospołecznych. Z wszystkimi sześćdziesięcioma badanymi kilka dni po pokazach przeprowadziłem w wybranych przez nich miejscach (mieszkanie, ulubiona kawiarnia etc.) pogłębione wywiady. Osoby te zostały poinformowane, że w każdej chwili mogą zrezygnować z udziału w badaniu. Miesiąc później spektakl zaprezentowany został otwartej publiczności – ten, kto nabył bilet, wziął w nim udział. W maju 2018 roku pokazaliśmy spektakl w Scenie Roboczej w Poznaniu. Po pokazach Adam Ziajski zaproponował mi redakcję książki o etyce w teatrze. Rezultatem naszej współpracy jest właśnie ten tom.

Rozmyślając w trakcie przygotowywania spektaklu o etyce i moralności miałem wrażenie, że kwestie etyczne w teatrze są najczęściej przedstawiane jako problem granicy: co jest i nie jest możliwe w obrębie projektu artystycznego? Widzowie spektaklu *Sean...*, jak wskazywałem, również stawiali pytania o granice. Ale nasz spektakl zadawał także pytania o relację nauki i sztuki; o sytuację instrumentalizacji kogoś w celu pokazania mechanizmów

społecznych bądź psychologicznych; o poruszanie się na granicy konwencji teatru i realności; opowiadał o przyglądaniu się fikcji i jej realności; o odpowiedzialności wielu ludzi – reżyserów, aktorów, widzów, pracowników technicznych czy producentów – za siebie nawzajem; o sposobie dyskutowania o etyce w teatrze oraz wiele innych.

W książce tej autorzy poszczególnych rozdziałów próbują odpowiedzieć na różne pytania i zagadnienia etyczne, odnosząc się do konkretnych przykładów. Tom rozpoczyna wywiad Krystyny Duniec z Jolantą Janiczak i Wiktorem Rubinem. Duniec zaczyna od prostego pytania: czym jest etyka? Bardzo szybko to pojęcie zostaje w wywiadzie sproblematyzowane. Scena to miejsce eksperymentu, mówi Rubin. Można na scenie – przestrzeni fikcji – testować różne pomysły. Ale czy fikcja ma granice etyczne? Rozmówcy sprawdzają te granice odwołując się do przykładów rzeczywistych przekroczeń, ale i przekroczeń wynikających z niezrozumienia przez odbiorców. Teatr, podsumowuje Duniec, może głośno mówić o tych przekroczeniach, może głośno mówić o przemocy i opresji. Czy etycznym przesłaniem teatru jest podjęcie tej opowieści?

Artykuł Dariusza Kosińskiego to syntetyczna próba zaprezentowania, jak mieszczański teatr XIX wieku funkcjonował jako narzędzie wystawiania i weryfikacji historycznie oraz kulturowo zmiennego zasobu reguł i przekonań, składających się na moralność publiczną – zarówno uświadamianą i werbalizowaną, jak i nie. Kosiński, odwołując się do ówczesnego polskiego piśmiennictwa teatralnego, pokazuje podstawowe wyobrażenia dotyczące znaczenia i funkcjonowania teatru w tym aspekcie. Stara się dowieść, że pod stereotypowymi metaforami („lustro sceny") ukrywa się performatywny mechanizm kontroli i zarazem swoiste laboratorium zachodzących i nadchodzących zmian.

W następnym rozdziale Krystyna Duniec zastanawia się nad związkami etyki i estetyki. Czy estetyka powinna być wolna od wszelkich etycznych zobowiązań? Czy artysta w imię wolności sztuki może dopuszczać się czynów etycznie wątpliwych? Czy sztuka to jedyne terytorium, na którym można bezkarnie wypróbowywać ludzką skłonność do czynienia zła? Duniec przypomina, że w sztuce warto pamiętać o Kantowskiej krytyce smaku, oznaczającej estetyczną zdolność osądu zewnętrznych przedmiotów w wyobraźni. Etyczne spojrzenie jest ściśle związane z poczuciem smaku.

Zofia Smolarska pokazuje rozdźwięk między przestrzenią „wyższych wartości" a praktyką teatralną. „Badania nad rzemiosłem teatralnym pokazują, że sfera produkcji i sfera duchowa, do której przynależą wartości etyczne, są ściśle połączone", pisze Smolarska. Przeprowadzając wywiady z rzemieślnikami teatru, autorka wskazuje na wyzysk, łamanie zasad BHP, brak partycypacji pracowników w podejmowaniu kluczowych decyzji.

Małgorzata Wdowik i Dobromir Dymecki w rozmowie między sobą – reżyserką i aktorem – poruszają kwestię funkcjonowania teatru na poziomie instytucjonalnym oraz edukacji etycznej w szkołach i akademiach teatralnych. Zastanawiają się również nad barierami, jakie stawia hierarchiczna struktura teatrów w Polsce rozwojowi partnerskiej metody współpracy między reżyserem, aktorem, technicznymi, rzemieślnikami i dyrektorem teatru. Wdowik opowiada również o pracy z dziećmi.

Warto tę rozmowę przeczytać w towarzystwie rozmowy Joanny Pańczak z Agatą Siwiak oraz dyskusji Mateusza Atmana, Anety Groszczyńskiej i Agnieszki Jakimiak. Oni również rozmawiają o dzieciach na scenie i pracy z nimi w teatrze. Jakie dzieci są w konfrontacji z reżyserem teatralnym? Kim staje się reżyser, gdy zaczyna współpracować z dziećmi? Pytania te przewijają się przez obie rozmowy.

Paweł Mościcki rozwija frazę Brechta o tym, że aktorzy są nauczycielami życia. Są nimi po pierwsze w fikcyjnej przestrzeni oddzielonej od życia przez ramy spektaklu; po drugie, są nimi grając kogoś innego niż oni sami; po trzecie, nauczając życia, czyli czegoś, co trudno im samym poukładać (życie samo). Etyczność jest tu rozumiana nie tyle w kontekście moralnych dylematów i dyskusji na temat tego, co wolno, a czego nie wolno teatrowi, ile w perspektywie pojęcia etosu jako formy życia zarazem widzialnej i odgrywanej, rozwijanej przez nich w dość widmowej przestrzeni spektaklu i uosabiania innego.

Jan Karow rozpoczyna wywiad z Eweliną Marciniak pytaniem o *Śmierć i dziewczynę*. Spektakl ten stał się symbolem walki o utrzymanie wolności wypowiedzi artystycznej. Czy można wypreparować skandal z przemyślanego spektaklu teatralnego? Czy środowisko teatralne jest w stanie bronić swojej niezależności przed ingerencjami władzy? Marciniak stara się odpowiedzieć na te pytania.

„Zwierzę nie wie nic o teatrze, nie wie nic o przedstawieniu. Wchodzi na scenę jako ciało, czyste ciało, czysty byt, funkcjonuje poza fikcją", mówi Romeo Castellucci w rozmowie z Dorotą Semenowicz. Co się dzieje z fikcją teatru, gdy na scenę wkracza pies, byk, koń albo sowa? Semenowicz pyta również Castellucciego, dlaczego podpisał list w obronie Magazzini Criminali, zespołu, który przeniósł swój spektakl *Genet a Tangeri* do miejskiej rzeźni. Castellucci tłumaczy swoją decyzję, a list ten staje się dodatkowym pretekstem do przyglądania się zwierzęciu na scenie, ruchom praw zwierząt stającym w obronie zwierząt wprowadzonych na scenę i indywidualnym strategiom artystycznym, które robią miejsce zwierzęciu na scenie.

Scena w wywiadach i esejach zamieszczonych w tym tomie nie jest pudełkiem, ramą oddzieloną od realnego świata. Tak podstawowe dla naszego życia kategorie, jak: rzeczywiste–nierzeczywiste, prawda–fikcja, stają się problematyczne. Nie inaczej jest w przypadku spektaklu *Sean*..., który stał się punktem wyjścia dla tej książki. Zofia Małkowicz w rozmowie z jego twórcami pyta o relację nauki i sztuki. Problemy, które wcześniej nie były postrzegane w kategoriach etycznych, mogą stać się takimi w sytuacji ścisłej współpracy nauki i sztuki.

W rozdziale mojego autorstwa etnograficznie badam współpracę między naukowcem i artystami w ramach projektu *Moralność milcząca*, którego częścią był spektakl *Sean*... Instytucje nauki i sztuki w wielu przypadkach odmiennie prezentują zagadnienia etyczne. Artystów i naukowców łączy to, że zarówno naukowiec, jak i artysta są po pierwsze obywatelami, po drugie – że ich twórcza pasja nie staje się arogancją, niczym u Wiktora Frankensteina, gdy uzupełniona jest „refleksją etyczną i głębokim humanizmem" [Płaza 2013: 342].

Tom zamyka rozmowa Joanny Pańczak z Agatą Siwiak. Jaki jest etos pracy kuratorki teatralnej? Siwiak w osobistej opowieści pokazuje zakamarki pracy kuratora w świecie teatru. Jej historia staje się niemal paradygmatyczną ilustracją definicji kuratora. Pańczak dopytuje o projekty społeczne. W rozmowie przewija się wiele tematów: bariery instytucjonalne, relacje z artystami, relacje ze społecznościami, w których realizowane są projekty, naciski władz, status edukacji kulturowej w Polsce... A to tylko niektóre z nich.

Żyjemy w czasach nazwanych przez Gabriela Abenda [Outline]

decyzjonizmem – ujmowaniem życia w serię mniejszych bądź większych procesów decyzyjnych. Ludzie, gdy podejmują decyzje moralne, nie stają wyłącznie przed pytaniem: „co zrobić?". Stają przed pytaniem: „w co wierzyć?", „co jest ważne?". Przykładowo, wegetarianie nie tylko pytają: „co zejść na obiad?", ale: „czy jedzenie zwierząt jest czymś złym i niewłaściwym?". Przekonaniowa decyzja związana z jedzeniem mięsa ma duży wpływ na decyzję dotyczącą działania, czyli tego, co kupić w sklepie na obiad.

Nie musimy jednak moralności redukować do automatycznych bądź kontrolowanych procesów decyzyjnych. Iris Murdoch pisała, że życie moralne jest czymś, co po prostu trwa. Nie jest podzielone na etapy, momenty, kamienie milowe, deadline'y, czy też sytuacje, w których musimy zdecydować: jedno albo drugie. Dylemat, czyli wybór między dwiema równoprawnymi alternatywami, jest charakterystycznym sposobem ujmowania zagadnień moralnych w naszych utylitarystycznych czasach. Porównywanie alternatyw, ważenie ich pod względem tego, która opcja przyniesie więcej korzyści (dla kogo?), jest dziś czymś zwyczajnym. Ludzkie życie jest stale wyceniane przez polityków i administratorów z obszaru służby zdrowia, transportu, bezpieczeństwa przemysłowego czy planowania urbanistycznego. Czy ufamy wybieranym przez nas politykom i administratorom, którzy debatują nad wstrzymaniem funduszy na ratujące życie procedury medyczne, by wesprzeć edukację czy sztukę, albo też wzrost ekonomiczny czy zyskowność?

Co teatr może nam powiedzieć o dzisiejszych czasach i współczesnej moralności? Czym jest etyka w teatrze? Na pytanie to próbował odpowiedzieć Konstantin Stanisławski w książce *Etyka*, w której pisał, że aktorzy i twórcy teatru powinni darzyć się szacunkiem, że powinni być uczciwi, przyzwoici, pracowici, punktualni, odpowiedzialni. Ideały i wzorce są nam potrzebne, ale warto przyjrzeć się również konkretnym praktykom w dzisiejszym teatrze – czy jest w nich miejsce na etykę?

Celem tej książki nie jest dawanie łatwych odpowiedzi na trudne pytania. Celem tym jest ułatwienie czytelnikowi włączenie się w niektóre z aktualnie toczących się debat na temat teatru i etyki w teatrze.

TAKING

01

Czy etyka w sztuce to abstrakcja?

Krystyna Duniec / Jolanta Janiczak / Wiktor Rubin

Picasso przede wszystkim źle traktował kobiety i myślę, że bycie artystą nie dawało mu do tego prawa. Społeczeństwo wytworzyło i ustaliło ramy dziania się sztuki: to galerie, sceny teatralne, muzea, kina. Wszędzie tam mamy do czynienia z ramą performatywną, która pozwala na testowanie sytuacji, których nie przeżywamy w rzeczywistości, czyli na przykład zabijamy kogoś fikcyjnie. Traktuję scenę jako miejsce eksperymentu myślowego, którego nie przeprowadzam na co dzień.

Wiktor Rubin

Jolanta Janiczak

Etyka wiąże się z czujnością na nierówność, niesprawiedliwość i inne krzywdzące układy.

Czy etyka w sztuce to abstrakcja?

Krystyna Duniec / Jolanta Janiczak / Wiktor Rubin

Krystyna Duniec: Jak definiujecie pojęcie etyki? Czy to abstrakcja? Co składa się na przestrzeń etycznych zachowań?

Wiktor Rubin: - Pojęcie etyki odsyła do myślenia o wartościach, czyli o tym, co reguluje codzienność aksjologicznie.

Jolanta Janiczak: - Bliżej mi do myślenia i odczuwania etyki jako sytuacyjnej wrażliwości, gotowości do właściwego reagowania w każdej sytuacji. Etyka wiąże się z czujnością na nierówność, niesprawiedliwość i inne krzywdzące układy. W praktyce to szybka, empatyczna reakcja na rzeczywistość. Etyka jako podstawowa regulatywna wartość to energia miłości i szacunku do drugiego człowieka oraz zewnętrznego świata.

Właśnie miłość w *Lektorze*, filmie Davida Daldrey'ego, pozwoliła młodemu prawnikowi nie odrzucić kobiety jego życia – nawet gdy dowiedział się, że była kiedyś nazistowską zbrodniarką. Za to pomogła mu obudzić w niej etyczne sumienie. Jak odróżniacie etykę od moralności? Bardzo często miesza się te dwa pojęcia.

JJ: - Moralność jest zewnętrzna, etyka wewnętrzna. Etyka to zinternalizowane wartości. Moralność to jest zbiór zasad, przypomina prawo. Jest konwencją. Etyka to wewnętrzna praca: wymagająca, angażująca i czujna.

WR: - Etyka zajmuje się światem wartości, czyli sferą namysłu nad czymś, uznania, że coś jest etyczne albo nie, jest humanistyczną refleksją. Natomiast moralność jest zbiorem zasad, określanych przez prawo, ale i rozmaite kulturowe normy, obyczaje itd. Więc jest próbą realizowania etyki w praktyce społecznej.

Etyka weryfikuje zasady moralne, czy może jest odwrotnie?

JJ: - Etyka bada, co leży u podstaw kodeksów moralnych, weryfikuje realizowanie danych zasad moralnych. Etyka problematyzuje moralność. Wydaje mi się, że w kontekście robienia teatru czy sztuki w ogóle lepiej mówić o normach etycznych niż moralnych. Sztuka często kwestionuje zasady moralne, przygląda im się z podejrzliwością. Natomiast etyka określa warunki pracy.

Również postawy artystek/artystów wobec ludzi i świata, który ich otacza. Woland, w waszym przedstawieniu w warszawskim Teatrze Powszechnym *Każdy dostanie to, w co wierzy* wg *Mistrza i Małgorzaty* Bułhakowa, w pierwszej scenie wita publiczność niezwykle serdecznie, kordialnie, ale od razu rozumiemy, że mocno ironicznie wypowiada słowa: „Jesteście tu wspaniałymi gośćmi, macie bardzo wysoko postawioną poprzeczkę etyczną". Pyta przy tym: „Czy to oznacza, że będziecie np. dobrymi politykami?". Woland wyraźnie podważa etyczność polityki.

JJ: - Bardziej formułuje problem, który będzie próbował praktycznie badać, wciągając widzów w gry w demokrację. Mam poczucie, że Woland bada, czy demokracja w ogóle umożliwia realizowanie wartości etycznych. W sytuacji, gdy większość ma rację, co począć z głosami rzadkimi czy pojedynczymi? Kiedyś podczas spektaklu większość zdecydowała, że nie chce części o miłości. Kilkunastoma głosami przegłosowano koniec spektaklu! Aktorzy skończyli grać, ale mniejszość poszła do kas prosić o zwrot za bilety. Czy posłuchanie większości było etyczne?

Może tak? Większość dostała swoje, a mniejszość nie odeszła z kwitkiem, bo rozumiem zwrot pieniędzy jako uznanie i zabezpieczenie jej praw. Pytanie, kiedy miłość zwycięża, a kiedy przegrywa jako etyczny drogowskaz? Czy Woland był etyczny?

JJ: - Był etyczny, ale nie był moralny, przynajmniej w oczach obywateli Moskwy. Posługiwał się prowokacją, demaskował różne ludzkie słabości, nieuczciwość, chciwość, dwulicowość, tchórzostwo. Czy demaskowanie i kompromitowanie ludzi nawet w celach nauczki jest etyczne? Powiedzielibyśmy, że ludzi mieniących się autorytetami i mających władzę, którą wykorzystują wbrew społeczeństwu, wolno czy wręcz trzeba demaskować. Polityka zazwyczaj wyklucza etykę, poświęca ją na rzecz gry ze społeczeństwem o władzę czy utrzymanie władzy. Fetysz władzy znosi etyczne zachowania, nic dziwnego, że świadome społeczeństwo bardzo często nie ufa władzy. Jest zawsze podejrzliwe wobec ludzi, którzy dążą do utrzymania władzy. Może władza przez swoją inicjatywę ma szansę iść w parze z etyką.

W każdym razie miewa takie okazje, ale ich nie wykorzystuje. Dlaczego?

WR: - Woland zwrócił uwagę na kryzys humanizmu, wywołany brakiem etycznych postaw i zachowań.

Ten brak to nadmiar moralności?

WR: - Moralności wolnego rynku, której nadrzędną wartością jest specyficznie rozumiana wolność, którą realizować można w świecie usług i towarów. Największe zagrożenie współczesności – to rynek dyktujący i definiujący sferę wartości. Rynek ma tendencje wszechogarniające i pretensje do regulacji wszystkiego, do sprowadzania wszystkiego do wartości rynkowej.

Urynkowione wartości zamieniają się w mniej lub bardziej chodliwy towar.

WR: - Kiedy pracujemy nad spektaklem, zawsze pieniądz jest ostatecznym argumentem decydującym o jego kształcie, o tym, na co nas nie stać, czego nie możemy zrobić. We wszelkich rozmowach artystycznych – tak jak w politycznych – o tym, co właściwe, decyduje ekonomia, a nie namysł etyczny nad sztuką.

Woland jest „częścią tej siły, która wiecznie zła pragnąc, wiecznie czyni dobro". Czyli można nie być moralnym a być etycznym wtedy jedynie, kiedy przekraczając normy kulturowe nie krzywdzi się innych. Komu to oceniać?

JJ: - Moralność jest jednym z systemów normatywnych, wyznacza normy społeczne, ramy naszych zachowań. Ma formę zakazów, tworzy kodeks, reguły. Etyka pozwala zrozumieć sens moralnych kodeksów. Dzięki etyce można pojąć, jakie konsekwencje mają dla świata i siebie samego działania moralne lub niemoralne. Wydaje mi się, że konsekwencją niemoralnych czynów jest wstyd, a nieetycznych poczucie winy. Etyka zakorzenia głębiej w świecie wartości. Moralność stanowi bazę władzy, którą etyka może rozerwać od środka. Etyczne zachowania znoszą nierówności społeczne, moralność może je utrwalać. Szansę dla zachowań etycznych stwarzają

tylko sytuacje horyzontalne. Podstawą myślenia o etyce jest założenie równościowych relacji międzyludzkich i przepracowywanie własnych krzywd tak, żeby nie odreagowywać ich na innych.

Gwałt niech się gwałtem nie odciska.

JJ: - Ważne jest, żeby nie oddawać innym negatywnej energii, nie pozwolić, żeby frustracje przejęły władzę nad nami, ale postarać się je przepracować i przetworzyć na coś społecznie pozytywnego. Myślę, że często rujnują nas oczekiwania, którym nie możemy sprostać.

A czy sztuka jako przestrzeń przekraczania granic może być etyczna? Picasso powiadał, że artystka/artysta profesjonalni, czyli ci, którzy umieją rozróżniać i uprawiać sztukę wysoką i niską, w swojej sztuce mogą robić, co chcą.

WR: - Picasso przede wszystkim źle traktował kobiety i myślę, że bycie artystą nie dawało mu do tego prawa. Społeczeństwo wytworzyło i ustaliło ramy dziania się sztuki: to galerie, sceny teatralne, muzea, kina. Wszędzie tam mamy do czynienia z ramą performatywną, która pozwala na testowanie sytuacji, których nie przeżywamy w rzeczywistości, czyli na przykład zabijamy kogoś fikcyjnie. Traktuję scenę jako miejsce eksperymentu myślowego, którego nie przeprowadzam na co dzień, bo mógłbym kogoś tym skrzywdzić, natomiast w sztucznych warunkach, wirtualnie mogę sobie wyobrażać i testować – oczywiście w zgodzie z moimi współpracownikami – najróżniejsze pomysły.

Ale czy w ten sposób nie można skrzywdzić kogoś na scenie?

WR: - Sztuka nie jest od krzywdzenia, może jedynie badać mechanizmy nadużyć. Rama to umowa na fikcję. Ta umowa daje nam prawo do rozmaitych eksperymentów. Etyka dotyczy godności relacji międzyludzkich pomiędzy artystami w procesie tworzenia dzieła sztuki.

Czyli przemoc w teatrze zaczyna się wtedy, kiedy aktor czuje się przez reżysera do czegoś przymuszany, natomiast, kiedy

zgadza na „eksperymenty", przemocy nie ma? Wydaje mi się to mocno problematyczne.

JJ: - Pozwalanie sobie na przemoc w ogóle jest nieetyczne, czy ktoś się na to godzi, czy nie – chyba że rozmawiamy o grach seksualnych, podczas których ludzie się bawią ze sobą w różne rzeczy. W przestrzeni praktyki społecznej, czyli także robienia sztuki, jest to jednak po prostu przemoc. Nie można nikogo do niczego zmuszać ani manipulować nim, stawiać pod presją czy stosować nieuczciwe sztuczki, żeby osiągnąć artystyczny efekt. Umowy między ludźmi robiącymi teatr muszą być jasne i podane wprost. Nie znoszę manipulacji. Zresztą człowiek zmanipulowany nie wie, o co chodzi, nie rozumie sytuacji, w której się aktualnie znajduje. Jeśli aktor bierze udział w czymś, co nazywamy eksperymentem, musi być do tego przekonany i wierzyć w sens tego, co robi. Musi tego chcieć sam dla siebie, mieć realny powód. I przyjemność. Praca musi dawać sens i przyjemność.

Dziś wychodzą na jaw nadużycia i przemoc, jakich dopuszczali i dopuszczają się mistrzowie. Kontrowersyjną postacią jest m.in. Jerzy Grotowski. Przed laty Joanna Szczepkowska, skandalizującym gestem scenicznym w spektaklu *Persona. Ciało Simone*, zaprotestowała przeciwko przemocowości Krystiana Lupy. List aktorów Jana Fabre'a ujawnia jego przemocowe praktyki w teatrze, sztuce...

JJ: - Przemocowe praktyki stosują najczęściej artyści mężczyźni, stawiając siebie w roli mędrców czy ekspertów, decydujących o tym, co jest przemocowe, a co partnerskie. Wiedzeni są w tym ideą, w której realizacji człowiek, aktor, jest środkiem do osiągnięcia wyższych celów. Tym wyższym celem jest wizja albo ego twórcy. To jest mentorskie, niewrażliwe, moim zdaniem ograniczone podejście do uprawiania sztuki. Trudno robić eksperymenty artystyczne niepartnersko, w sytuacji przymusu. Żadne piękne idee, nawet najwybitniejszych twórców, nie usprawiedliwiają nadużyć, manipulacji i innych krzywd, do których zdolne bywa zakochane w sobie ego. W sztuce każdy eksperyment myślowy jest możliwy, ale etyczny tylko wtedy, kiedy nie pracujesz na żywym materiale, kiedy – jak w literaturze – nie krzywdzisz nikogo realnie.

W teatrze sprawa się komplikuje. Potrzeba ogromnego zaufania i wiary w sens tego, co się bada.

W literaturze też nie jest tak prosto. Znamy różne wywoływane przez nią skandale.

WR: - Wywołują je na przykład dzienniki, które opisując bez pardonu nie tylko autora, ale również życie innych, mogą być przemocowe. Nie ma dzienników obiektywnych. Zawsze to literatura, czyli czyjaś kreacja, fikcja.

Pytanie, czy to niemoralne, czy nieetyczne? Czy Andrzej Żuławski, opisując w *Nocniku* swoje pożycie intymne z Weroniką Rosati, zachował się nieetycznie, czy też niemoralnie?

JJ: - Czytałam *Nocnik* przed tą aferą. Wydaje mi się, że gdybym to ja była bohaterką tej literackiej gry, nie miałabym pretensji. Literatura jest zawsze czyimś widzeniem i wymysłem, nawet literatura faktu. Gdyby osoba, która poczuła się pierwowzorem bohaterki, nie zaczęła rozpowiadać mediom, że to ona jest bohaterką *Nocnika*, nikt nie zwróciłby na to uwagi. Próba zakazania publikacji czy pokazania dzieła sztuki jest jego najlepszą reklamą.

WR: - Istotnie, to zasługa Weroniki Rosati, że książka stała się skandalem, książką osądzoną i zakazaną.

JJ: - Próba ocenzurowania kazała czytelnikom szukać pierwowzoru bohaterki. Literatura to nie artykuł w prasie. Nie ma danych osobowych, jesteśmy w świecie domysłu. Teatr też korzysta z tych strategii, ale do tej pory chyba nie było afer.

WR: - Sprawa w sądzie stała się historią o niej.

JJ: - Ona po prostu powiedziała: „To jestem ja, to jest o mnie i to mnie obraża, niech się tym zajmie sąd i udowodni". Czyli sąd miał stwierdzić ilość podobieństw między pierwowzorem a bohaterką. To bardzo dwuznaczna sytuacja. Można byłoby tę grę pociągnąć w różnych kierunkach.

Czy to oznacza, że sam fakt wyrazistego użycia czyjejś prywatności i intymności w książce nie jest nieetyczny? A co z uczuciem wstydu, krzywdy psychicznej i emocjonalnej traumy osoby opisywanej przez dawnego kochanka/kochankę – przy założeniu, że to opowiadanie ma charakter drastyczny?

JJ: - Większość pisarzy i pisarek opisywała masę własnych relacji czy relacji swoich bliskich, nawet najintymniejsze sprawy, właśnie dlatego, że opisywana osoba czy relacja była dla nich bardzo ważna, formująca, wywracająca do góry nogami życie i inspirująca literacko. Michel Houellebecq opisał swoją matkę w *Cząstkach elementarnych* zdecydowanie bardziej bezwzględnie. Manuela Gretkowska podobno opisała Żuławskiego w *Transie* – bardzo obraźliwie, ale nie było z tego żadnej afery. Jest pełno historii o tym, jak ktoś rozpoznał się w powieści kogoś bliskiego czy znajomego. Ile było obrażeń i burd, bo ktoś się poczuł za bardzo podobny do żałosnego czy problematycznego etycznie bohatera powieści. Wydaje mi się, że ważne jest rozpoznanie, dlaczego ktoś opisuje realne bliskie osoby. Trudno tu o jednoznaczne etyczne rozstrzygnięcia.

Generalne pytanie jest więc takie: czy sztuka, jako przestrzeń z definicji fikcyjna, może realnie obrazić ludzkie uczucia? Czy jeśli tak, to powinna podlegać karze popełnienia przestępstwa? Czy i kiedy sztuka oraz jej twórcy wyrządzają krzywdę?

WR: - Etyka nakłada na artystkę/artystę obowiązki, żeby dotrzeć do jak najgłębszych treści, czy – za przeproszeniem – do prawdy. Może więc wytworzyć się konflikt wartości, które są trudne do pogodzenia.

Czyli etykę sztuki może wyznaczać kategoryczny imperatyw wolności artysty, który dąży do tzw. prawdy w sztuce?

JJ: - W *O mężnym Pietrku i sierotce Marysi. Bajka dla dorosłych*, kontrowersyjną postać historyczną, jaką jest Konopnicka, opisuję też kontrowersyjnie, a przecież żyją jej prawnuczki i mogą moją wizją poczuć się obrażone. Skrzywdzone, bo przedstawiam ich prababkę w formie dalekiej od konserwatywnego wizerunku utrwalonego w kulturze i sztuce. Czy postępuję nieetycznie? Moim zdaniem

w sztuce najważniejszą wartością jest wolność, poszerzanie pola wolności w duchu wrażliwości i troski o ludzi wokół siebie. Jednak treść dzieła nie może być odbierana i analizowana w kontekście obrażonych uczuć. Obrażone uczucia nie są etyczną granicą sztuki.

Dla artystów, czy dla odbiorców sztuki?

JJ: - Wiele osób czuje się skrzywdzonych jakimś dziełem sztuki, obrazem, spektaklem czy filmem. *Klątwa* Frljicia rani uczucia religijne wielu ludzi – choć w istocie ten spektakl ich broni, atakując hipokryzję oraz nadużycia Kościoła, i w jakimś sensie jest katarktyczny. Innych obraża *Intymność* Patrice'a Chèreau, dla jeszcze innych obrazą była *Szamanka* Andrzeja Żuławskiego.

Trzeba więc wydobyć to, co ukryte, abiektalne na jaw, żeby świat był lepszy? Czy i kiedy odsłanianie przez teatr mechanizmów okrucieństwa i przemocy, budzenie uczucia wstrętu i obrzydzenia u widzów w celu walki ze społecznym złem, jest nadużyciem?

WR: - Kiedy Żmijewski tatuuje czy odtwarza obozowy numer na ciele więźnia Auschwitz, albo kiedy Santiago Sierra wtłacza do synagogi gaz z rur wydechowych parkujących przed nią niemieckich samochodów. Ale z drugiej strony takie prace, przekraczając granicę etyczną, zmuszają ludzi do zadawania etycznych pytań.

JJ: - Może więc radykalne pytanie etyczne wymaga naruszenia paradygmatu etycznego w sztuce. Może tylko przez podważenie granicy można w ogóle ją zobaczyć i uświadomić sobie jej zasadność. Projekty artystyczne, zwłaszcza te, które kwestionują etyczny porządek, pokazują wyraziście jego realne braki, a problematyczne miejsca wymuszają przyjrzenie się przez odbiorców nadużyciom i konsekwencjom ich popełniania.

Wygląda na to, że pytanie o etykę w sztuce to węzeł gordyjski. Choć sama nie mam osobiście wątpliwości, że Żmijewski, chcąc pokazać mechanizmy wytwarzania zła, popełnił nadużycie etyczne – użył bowiem organicznego cierpienia człowieka: przeprowadził eksperyment myślowy na żywym organizmie.

JJ: - A czy na przykład film *Scena zbrodni* Joshui Oppenheimera – w którym reżyser w roli aktorów zatrudnił autentycznych oprawców antykomunistycznej czystki etnicznej w Indonezji w latach 60., każąc im odegrać siebie samych – petryfikuje mechanizmy czynienia zła, czy je rozwala? Lansuje mimowolnie przemoc? Utwierdza „aktorów" w ich barbarzyńskich postawach? Tylko jeden bohater odtwarzając własne zbrodnie załamuje się. Inni zdają się dobrze bawić, rekonstruując stosowane przez siebie tortury i zabójstwa. Gdyby ten jeden człowiek nie został „ocalony" etycznie w wyniku tego eksperymentu, gdyby nie pękło mu sumienie, reżyser i jego film, nie byłyby niewinne etycznie. Gdyby ten jeden nie załamał się pod ciężarem popełnionych zbrodni – ten film etycznie byłby bardzo problematyczny.

Czy zgodzicie się więc z poglądem, że „sztuka to jest jedyne terytorium, na którym możemy bezkarnie wypróbowywać naszą skłonność do zła" – jak powiedział kiedyś Stach Szabłowski, kurator wystawy Olafa Brzeskiego *Samolub*? *Scena zbrodni* pokazuje bezmiar okrucieństwa i destrukcji człowieczeństwa jako konsekwencji ideologicznego zniewolenia. Pokazuje, oczywiście, w taki sposób, że trudno wyobrazić sobie możliwość identyfikacji przez kogokolwiek z bohaterami – ale istotnie, nie wiadomo, czy nie grozi klonowaniem Breivików.

JJ: - Myślę, że nie chodzi o klonowanie Breivikow. Bardziej jednak zastanawiam się nad samymi bohaterami: nad tym, co to z nimi robi. Mam tu etyczne wątpliwości.

Ciekawym przykładem wątpliwości etycznych jest postawa Krzysztofa Kieślowskiego wobec jego własnego, krótkometrażowego filmu dokumentalnego *Z punktu widzenia nocnego portiera*, który nakręcił w 1977 roku. Choć został za niego nagrodzony na międzynarodowym festiwalu filmowym, Kieślowski do końca życia nie zgadzał się na jego emisję w telewizji. Nie chciał stygmatyzować bohatera: zakładowego strażnika łagodnie tresującego swojego niemieckiego owczarka, fanatycznego człowieka opowiadającego się za karą śmierci i publicznymi egzekucjami. Ten zwolennik poprawczaków chciał kontrolować rozmaite przekroczenia tak w swoim zakładzie pracy, jak i poza nim, bo regulamin, mówił, „stoi ponad jednostką". Kieślowski po tym filmie nie wrócił

już do dokumentu, bazował tylko na fikcji. Film dokumentalny jest dziś jednak, moim zdaniem, najbardziej wnikliwym i wymagającym etycznie medium, wyczulającym społecznie i rozwijającym etycznie.

Czy macie poczucie naruszania przez samych siebie granic etycznych? Jeśli tak, to gdzie?

JJ: - Najbardziej problematyczny etycznie, ale i niezrozumiany przez odbiorców, był w moim przekonaniu spektakl *Neron*. Stawia on mocne pytania etyczne, mimo że jako całość jest może niezgrabny znaczeniowo. Dla widza tworzy jednak przestrzeń doświadczenia. *Neron* od pierwszej sceny wskazuje na nieetyczność wszelkich podziałów społecznych: poprzez umiejscowienie widzów, ceny biletów czy nazwę lóż. Antyczny Rzym w tym spektaklu jest figurą braku etyki w sferze publicznej, także w teatrze.

Nie udało nam się zrealizować naszego zamysłu, czyli równoczesnej z wystawieniem spektaklu w teatrze jego transmisji na zewnątrz budynku. Chcieliśmy, żeby główną widownią stała się ulica. Wtedy *Neron* wyraziście aktualizowałby problem etycznego dna współczesności, która powiela spektakl przemocy starożytnego Rzymu: nierespektowania zasad i umów, upokarzającej hierarchiczności i pogardy dla człowieka. Sam teatr miał w tym przedstawieniu pokazać się widzom jako twór skrajnie niedemokratyczny, wręcz miażdżący ludzi. Można zacząć od mobbingu i przemocy wobec aktorów, a skończyć na pracy po godzinach, ich niskich zarobkach, czy też niezaopiekowaniu, bo za sprawą skomplikowanych praktyk choreograficznych stale są narażani na kontuzje fizyczne. Najważniejsze wszak jest widowisko – jak dla Nerona.

I to pod adresem kultury spektaklu, widowiskowej walki o władzę utrwalającej hierarchie, klasowość, nierówności i przywileje, chcecie, jak rozumiem, rzucić w swoim spektaklu najostrzejsze oskarżenie. Klara Bielawka opowiedziała w performansie Anny Baumgart *Sprawa kobieca w Polsce*, że kiedy w *Neronie* chodziła półnaga między rzędami, jako uczestniczka „rzymskiej" orgii, Poppea Sabina, miała wrażenie, że widz „wyruchał ją przez ubranie". Było to dla niej traumatyczne przeżycie. Kto ponosi odpowiedzialność za to zdarzenie? Tylko widz?

WR: - Na początku pracy jednym z założeń spektaklu było testowanie jego granic. Skłaniała nas do tego sytuacja sceniczna: widzowie zostali zaproszeni na ucztę Nerona, na której cesarz – kiedy biesiadującym zabrakło światła – miał według kronikarzy podpalić chrześcijan, czyniąc z nich żywe pochodnie. Odpowiedzialność za ten gest rozkłada się również na biesiadujących, którzy nie przerwali uczty. W naszym spektaklu widzowie pomagają nakręcić to narcystyczne show Nerona. W sytuacji, o której wspomina Klara, widz być może za bardzo wczuł się w konwencję i poczuł się aktorem albo wykorzystał sytuację fikcji, żeby przekroczyć granice intymności wobec aktorki. Zrobił to mimo kontrolującego spojrzenia innych osób (widzów i aktorów), w przestrzeni publicznej. Tak powstała sytuacja krzywdząca dla Klary. Nie byłem na tym spektaklu, nie mogłem więc zareagować, a Klara odczuła to nadużycie boleśnie. Jej granice zostały przekroczone. Zmieniliśmy tę scenę tak, by podobna sytuacja już się nie powtórzyła.

Nie baliście się wcześniej, że to samo może spotkać Martę Ścisłowicz w *Carycy Katarzynie*, która chodziła wśród widzów z teatrzykiem na szyi: pudełkiem z kurtynką i otworami, przez które każdy mógł wsunąć rękę i dotknąć nagich piersi aktorki? Czy zgoda na transgresje aktorskie – jak na przykład na miłosny „akt całkowity" Agnieszki Kwietniewskiej w *Joannie Szalonej* – nie wydawał się wam nadużyciem z waszej strony?

WR: - Agnieszka sama tę scenę wymyśliła na próbie, szukając czegoś, co oddałoby intensywność całego miłosnego zatracenia Joanny Szalonej, która kompletnie nie liczyła się z oceną społeczną i była straceńczo zakochana w Filipie Pięknym. Nie pogodziła się z jego śmiercią do tego stopnia, że według legend uprawiała z trupem seks. Ekwiwalentem tej sytuacji był w teatrze orgazm Kwietniewskiej, który uobecniał się podczas spektaklu na oczach widzów. Moim zdaniem to poważne podejście do tematu teatru, w ogóle do jego problemu. Jeżeli traktujesz aktora jako twórcę i szanujesz jego autonomię i granice oraz przyzwalasz na jego propozycje artystyczne – to nie ma mowy o przekroczeniu, które byłoby nieetyczne. Nie wszyscy aktorzy jednak chcą i muszą badać swoje granice. Gesty sceniczne Agnieszki i Marty Ścisłowicz zbliżyły je do widzów, przełamały dystans.

Choć zarazem wystawiły na realne ryzyko, oczywiście świadomie podjęte. Może trzeba przygotować się też na ewentualność opieki nad artystką/artystą w przypadku jakichś traumatycznych reperkusji. W spektaklu *Neron* miałam kłopot z problematyzacją nadmiaru nagości.

WR: - Być może. Fakt, że przedstawienia nie udało się transmitować na zewnątrz osłabił jego tematykę i przeniósł w stronę pewnej deklaratywności. Nie ma dokonywanej przez Nerona ekspansji przestrzeni, nie wyszedł on poza teatr, jak marzył na scenie. Tematem przedstawienia jest narcyzm jako podstawowa napędowa siła społeczna – przyczyna obecnego krachu wartości i politycznej zapaści, upadku praw człowieka i łamania konstytucji. Narcystyczny Neron to narcystyczny Trump czy Kaczyński. Chodziło o to, żeby przyjrzeć się temu nieszczęsnemu narcystycznemu mechanizmowi.

JJ: - Do tego potrzebna nam była inna skala. Teatr to za mało, ulica przed teatrem też mało... Może audiowizualne bilbordy, na których aktorzy mogliby się transmitować, nieco zaspokoiłyby ten narcystyczny apetyt. Narcystyczny napęd karmi się bowiem brakiem: ciągle jest za mało uznania, władzy, przyjemności.

Teatr prześciga się dziś w autotematyzmie, w autoironii, czy w krytycznym obnażaniu własnej niewydolności. To też rodzaj narcyzmu.

WR: - Który implikuje właśnie liminalne sytuacje.

Często wracam pamięcią do waszego spektaklu *Orgia* według Paolo Pasoliniego, testującego odporność ludzką na przemoc i okrucieństwo. Widzowie byli napastowani przez aktorów, całujących, patroszących torebki, zaglądających za dekolty. Wtedy nikt z widzów nie zareagował. Ja chciałam, ale nikt mnie nie zaczepił. Potem dopiero pomyślałam, że mogłam się przeciwstawić agresji niezależnie, wstać i zaprotestować.

JJ: - Bo każdy myśli o sobie.

Testowaliście wtedy wrażliwość etyczną publiczności?

WR: - Tak. Zdarzały się spektakle interaktywne. Na przykład kiedyś wstała dziewczyna i zaczęła krzyczeć na ludzi, żeby nie pozwalali na agresję i manipulowanie sobą. Wywiązała się pięciominutowa dyskusja między widzami. Ktoś mówił, że każdy wie, na jaki spektakl przyszedł i że podoba mu się taka konwencja, ktoś inny się temu sprzeciwiał. Toczyła się rozmowa o nadużyciach etycznych w życiu i w sztuce.

Polityka jest nieetyczna, a polityczne jest wszystko, więc wychodzi na to, że i sztuka jest – czy bywa – nieetyczna. Chyba, że zostawić sztuce prawo do polityczności, a zabrać się do uprawiania polityki. To są jednak dwie różne kategorie.

JJ: - Tak, dwie różne kategorie. Polityczność pokazuje stosunek do świata, spektakle rozrywkowe, mistrzowskie, metafizyczne, repertuarowe – wszystko ma wymiar polityczny. Wszędzie widać stosunki władzy, widać stanowiska, które się świadomie bądź nie zajmuje. Świadomość polityczności gestów i form sztuki jest konieczna, bez niej nie można mieć kontroli nad znaczeniami jakie się generuje. Na przykład utwory dotyczące walki o prawa wykluczonych czy marginalizowanych grup społecznych często traktują członków tych grup protekcjonalnie. Kategoria uprawiania polityki w sztuce też może być ciekawa, otwierająca na inne doświadczenia robienia polityki. Uprawianie polityki nie musi być popieraniem za pomocą przedstawień jakiejś konkretnej frakcji politycznej. Christoph Schlingensief robił teatr polityczny, ale można też powiedzieć, że uprawiał politykę teatralnymi środkami, chciał wpłynąć na konkretne fragmenty rzeczywistości. Zmienić ją tu i teraz.

WR: - Do udziału w spektaklu *Sprawa Gorgonowej* zaprosiliśmy ludzi, którzy część swojego życia spędzili w więzieniu. Podczas spektaklu tworzyli jakby ławę przysięgłych, siedzieli w ostatnim rzędzie widowni. Pod koniec spektaklu wchodzili na scenę i opowiadali, jak długo siedzieli w więzieniu i za co. Były to przestępstwa dość ciężkiego kalibru. Wśród nich stała Gorgonowa i w samym finale każdego z nich całowała. Tym kończył się spektakl.

Walczyliście o podmiotowość więźniów?

WR: - Chcieliśmy podnieść problem etyki w obrębie prawa.

JJ: - Wydaje się, że wyrok karny zaprowadza społeczny porządek, ale tak naprawdę zdejmuje odpowiedzialność ze społeczeństwa, którego struktura i układ przyzwala na popełnianie przestępstw. Oglądając kryminalny film, czytając w prasie o zabójstwie, wypadku czy innej tragedii, od razu słyszymy pytanie o to, kto zawinił. Eksperci mają wskazać winnego i społeczeństwo ma odzyskać poczucie bezpieczeństwa. Wina jest zawsze na zewnątrz.

Mam problem z etycznością kar, myślę, że trzeba coś innego wymyślić.

Jürgen Habermas uważa, że prawa człowieka wymagają uzasadnienia moralnego, za to Wiktor Osiatyński zakłada ich absolutną powszechność, twierdząc, że tylko odstępstwa od praw człowieka wymagają moralnych argumentów.

WR: - Powszechna miłość – to utopia piękna, ale niemożliwa, jak każda utopia. Według mnie nie poradzilibyśmy sobie bez prawa i moralności wtedy, kiedy nie ma czasu na namysł ani negocjacje i trzeba podjąć decyzję. Moralność to instrumentalny skrót myślowy przecinający prawne węzły gordyjskie – więc siłą rzeczy to niedoskonały skalpel.

JJ: - Tylko w sztuce są możliwe utopijne światy, a więc światy bez prawa i moralności.

WR: - Zatem musiałyby to być światy wykluczające nierówności.

Czy oglądając *Transfer* Jana Klaty w 2006 roku mieliście poczucie nadużycia etycznego reżysera, który zaprosił na scenę prawdziwe ofiary gwałtów na Ziemiach Zachodnich, by opowiedziały swoje historie?

WR: - Nie myślałem o tym, ale to było dwanaście lat temu.

JJ: - Jeśli ktoś zgodził się na to, oznacza to, że chciał podzielić się swoim doświadczeniem. Znam trochę ten temat, bo moja babcia

i dziadek mieli trudne przeżycia wojenne i opowiadali o nich, zwłaszcza dziadek. Dziadkowie chętnie rozmawiali z rozmaitymi ekipami telewizyjnymi, jakby z jednej strony chcieli zostawić świadectwo zbrodni, z drugiej zaś przepracować traumę za sprawą jej werbalizacji.

WR: - Na ogół zwykło się myśleć, że ludzie chcą raczej ukryć pewne trudne treści i doświadczenia, ale ja myślę, że człowiek bardziej chce opowiedzieć o nich. Pozbyć się wstydu i uśmierzyć ból.

Taki jest sens psychoterapii.

WR: - Tymczasem w sztuce mamy do czynienia z kryzysem opowieści. Wydaje się, że ludzie utracili miejsce na swoją opowieść, stracili wokandę.

I trzeba tę wokandę przywrócić? Jeśli przeciwieństwem przemocy i przeciwdziałaniem opresji jest głośne mówienie o przemocy, to wygląda na to, że etycznym przesłaniem teatru jest podjęcie opowieści.

Jolanta Janiczak – dramatopisarka, dramaturżka. Absolwentka psychologii Uniwersytetu Jagiellońskiego i Lart studio. Autorka min. dramatów: *James Bond: Świnie nie widzą gwiazd* (Wałbrzych 2010), *Joanna Szalona: Królowa* (Kielce 2011), *Ofelia* (Toruń 2011), *Tak powiedział Michael* J (Gdańsk 2012), *Towiańczycy, królowie chmur* (Kraków 2014) oraz *Karzeł, down i inne żywioły* w koprodukcji z Festiwalem Boska Komedia (2012). Od 2008 roku pracuje jako dramaturg z Wiktorem Rubinem, ich wspólne spektakle (min. *Drugie zabicie psa Marka Hłaski, Cząstki elementarne* Michela Houellebecqa i *Lalka* Bolesława Prusa, wyróżniona na Opolskich Konfrontacjach Teatralnych 2009) są obecne na wszystkich ważnych festiwalach w Polsce. W 2013 jej tekst *Caryca Katarzyna* znalazł się w finale Gdyńskiej Nagrody Dramaturgicznej. W 2013 roku wraz z Rubinem otrzymała Paszport „Polityki" w dziedzinie „Teatr".

Wiktor Rubin – absolwent socjologii na Uniwersytecie Jagiellońskim i reżyserii w krakowskiej Państwowej Wyższej Szkole Teatralnej. Był asystentem Krystiana Lupy, Mikołaja Grabowskiego i Pawła Miśkiewicza. Reżyserował na scenach m.in. Szczecina, Bydgoszczy, Wrocławia, Trójmiasta, Torunia, Łodzi i Kielc. Od ponad dziesięciu lat tworzy w dramatopisarsko-reżyserskim duecie z Jolantą Janiczak. W swoich przedstawieniach dotykają m.in. historii kobiet, które przekraczały narzucony porządek i łamały konwencje. W 2013 r. twórcy otrzymali Paszport „Polityki" w kategorii „Teatr".

Krystyna Duniec – biogram na s. 67.

R S

R D T

02

Lustra moralności

Dariusz Kosiński

Tak jak w prosektorium rozkraja się ciało, by znaleźć przyczynę choroby, tak w teatrze odsłania się moralne wnętrza ludzi i społeczeństwa

Lustro teatru służy tu już nie tylko poznaniu, ale także zmianie postępowania

Dariusz Kosiński

Lustra moralności

Dariusz Kosiński

Myślenie o teatrze w kontekście moralności do dziś pozostaje pod wpływem wyobrażeń ukształtowanych w zachodnioeuropejskim teatrze mieszczańskim, rozwijającym się od końca XVIII wieku, a osiągającym swoją największą siłę oddziaływania w wieku XIX, zwłaszcza w jego drugiej połowie. Choć wszelkie rewolucje i reformy teatralne już ponad sto lat temu ogłosiły jego śmierć, teatr ten zachowuje siłę oddziaływania, jeśli nie jako rzeczywistość, to jako wyobrażenie. Chcąc zatem zmierzyć się z tematyką moralności i teatru, trzeba wrócić do XIX wieku i przyjrzeć się poglądom, które wówczas formułowano, a które dziś – choć często nie są już wypowiadane wprost – nadal oddziałują na społeczne funkcjonowanie teatru oraz na to, jak postrzegane są w jego kontekście kwestie moralności i obyczajowości.

Teatr, oczywiście, nie ma dziś tak wielkiej siły oddziaływania jak w wieku XIX, ale w jakimś stopniu podlega nadal tym samym mechanizmom oceniania jego wpływu na społeczeństwo. Brzmi to może jak paradoks, ale nadal sądzony jest za coś, czego już nie ma. Krytykuje się jego „niemoralność" – mimo że nikt już chyba serio nie uznaje, że ma rzeczywisty wpływ na postawy społeczne, a nawet indywidualne. Pozostaje jednak nadal w polu oceny, funkcjonując jako miejsce wystawiania, szczególnego skupienia społecznej uwagi. Dzięki temu ujawnia się w nim działanie mechanizmów ukrytych – i to działanie niejako podwójne. Z jednej strony dotyczy ono sformułowanych i niesformułowanych reguł społecznego życia, których naruszenie wywołuje protest. Z drugiej: samego mechanizmu oceniania teatru, którym w sposób regularny i stały zajmuje się niewielka część społeczeństwa, ale który w wyobrażeniach większości nadal funkcjonuje jako szczególne miejsce społecznej prezentacji. O tym ostatnim decyduje jego historyczny autorytet, przynależność do kultury „wysokiej" oraz – zwłaszcza w Polsce – uznanie za ważną część kultury narodowej.

Ten wyróżniony status sprawia, że oczekuje się od teatru swoistej idealizacji i uszlachetnienia – co stoi w oczywistej sprzeczności z dążeniami wielu współczesnych twórców, którzy praktykują teatr jako miejsce krytycznej analizy życia społecznego, czy też inicjowania debaty publicznej, często podejmującej zagadnienia kontrowersyjne lub obłożone społecznymi tabu. To właśnie na tym styku, ustanowionych w przeszłości i nadal trwających wyobrażeń oraz współczesnych praktyk, powstaje coraz bardziej

rozpowszechnione negatywne wyobrażenie o teatrze. Formułuje się ono i umacnia u osób, które zazwyczaj do teatru nie chodzą lub chodzą okazjonalnie.

Piszę o tym na początku tekstu poświęconego teatrowi XIX wieku jako narzędziu kształtowania moralności publicznej, by wskazać, że dla zrozumienia ukrytych a realnie funkcjonujących współcześnie wyobrażeń o teatrze i jego moralnym oddziaływaniu, trzeba wrócić do XIX-wiecznej myśli teatralnej. Myśli, która wytworzyła, sformułowała i wielokrotnie powtarzała reguły i rozpoznania obowiązujące i dzisiaj, ale pracujące niejawnie, na zapleczu, w schematach i stereotypach (być może nawet uprzedzeniach) społecznych. Dzięki powrotowi do przeszłości, możemy w tym przypadku lepiej zrozumieć, co dzieje się we współczesności.

Wiek XIX, nazywany zazwyczaj wiekiem pary i elektryczności, może być równie dobrze nazwany wiekiem teatru, gdyż właśnie w tej epoce sztuka ta osiągnęła w kulturze Zachodu apogeum swojego oddziaływania, zarówno jeśli chodzi o zasięg geograficzny, jak społeczny. Teatr był w ówczesnych warunkach – tak wszak odmiennych już na podstawowym poziomie od naszych – najbardziej masową i otwartą ze sztuk. Jego oglądanie nie wymagało spełnienia jakichś wyjątkowych warunków. Owszem: bilety nie były tanie, ale przedsiębiorcy teatralni dbali o to, by różnice cen pomiędzy poszczególnymi rodzajami miejsc pozwalały bezpiecznie i wygodnie bawić się na widowisku tak arystokracji zajmującej loże, jak i niezamożnym teatromanom cisnącym się na galerii. Żaden inny rodzaj sztuki nie gromadził w jednym miejscu i czasie tak różnych odbiorców, co wiązało się z faktem, że teatr nie stawiał szczególnych wymagań intelektualnych. Widowisko działało zarówno na subtelnych inteligentów, jak na analfabetów. Oczywiście, istniały również takie jego odmiany, które jedni bądź drudzy omijali, ale właśnie na tym polegała sztuka tworzenia i układania repertuaru, żeby zadowolić oba bieguny. Zresztą nie przesadzajmy z wpływem repertuaru: teatr miał w XIX wieku do zaoferowania tyle różnych pozaliterackich, a nawet pozaartystycznych, atrakcji, że nawet spektakle mniej udanych lub trudniejszych dramatów przyciągały spektatorów, a to dzięki nazwiskom aktorów, czy też innym, specjalnym okolicznościom.

Przyjemność teatralną czerpano przede wszystkim z samego faktu oglądania i słuchania osób wystawiających się na widok

publiczny. W tej epoce, ściśle regulującej granice widzialności i wiążącej ową władzę z kwestiami moralności, samo wyjście na scenę oznaczało już akt etycznie ryzykowny. Wyjątkowość scenicznej reprezentacji, jako przez długi czas jedynego miejsca pozwalającego na bezkarne i zarazem zbiorowe oglądanie innych, sprawiała zarazem, że scena pozostawała w gęstej sieci napięć i sił regulujących na bieżąco zmienne reguły (nie)dopuszczalności określonych postaw i zachowań. Co więcej, reguły moralności były tu umieszczane i rozgrywane nie na poziomie ogólnych zasad, ale konkretnych sytuacji, postaw, interakcji, którym poprzez obowiązujący mechanizm iluzji teatralnej nadawano znamiona realności, afektywnie przeżywanej przez widzów. O ile zdarzało się (i to wcale nierzadko) formułowanie i wygłaszanie ogólnych zasad moralnych (taką rolę spełniały postacie nazywane rezonerami), o tyle siły moralnego oddziaływania teatru nie wiązano zazwyczaj z takimi pouczeniami – które często krytykowano jako nieorganiczne wtręty czy dowód na brak umiejętności i/lub talentu teatralnego – lecz ze sposobem kształtowania dramaturgii wydarzeń oraz z grą aktorską.

Teatr w tej epoce uznać zatem nawet należy za specjalne narzędzie, dzięki któremu społeczeństwo reprezentowane na widowni (oczywiście nie w całości) może na bieżąco kontrolować stan obecnie dopuszczalnych zachowań, podzielanych lub odrzucanych przez zbiorowość sposobów bycia i samoprzedstawiania się, relacji z innymi etc. Badając teatr akceptujący tę swoją społeczną funkcję, można postawić pytanie o te wartości: a więc badać teatr jako idealizowany dramatyczny autoportret danej wspólnoty. Nie chodzi przy tym o to, czy obraz ujawniający się w perspektywie ramy scenicznej był prawdziwy, w znaczeniu: czy odpowiadał wypadkom zachodzącym poza nią. Tym, co uzyskujemy jest swoiście ucieleśniony i – co warto podkreślić – dynamicznie się zmieniający sen społeczeństwa o samym sobie, pozwalający poznać wyznawane przez nie wartości oraz formy zachowań i konwencje obyczajowe, które samo chciałoby uznać za obowiązujące. Z drugiej strony, teatr może być traktowany i badany jako miejsce, w którym niejako eksperymentalnie sprawdza się, czy określone zakazy nadal obowiązują i czy wykluczone dotychczas zachowania i formy obyczajowości mogą już znaleźć się na widoku. Innymi słowy: teatr stanowił wówczas rodzaj funkcjonującego niemal permanentnie laboratorium, czy też ośrodka badań moralności publicznej, rozumianej nie

tylko jako zespół zasad formułowanych, ale także jako niewerbalizowane paradygmaty i potencje zachowań.

Zagadnienie to było o tyle ważne, a co za tym idzie często podejmowane, że w XIX wieku teatr nie miał jeszcze owego historycznego autorytetu, jakim obdarzony jest dziś jako część „dziedzictwa kulturowego". Odczuwano więc potrzebę uzasadnienia jego wartości, wskazując na funkcje inne niż dostarczanie rozrywki, czy też budzenie, kierunkowanie i podtrzymywanie nieformułowanych (a często i nie do końca rozpoznawanych) pragnień. Owo uzasadnienie dostrzegano właśnie we wpływie teatru na „moralność publiczną", poszukując jednak takich jego formuł, które pozwalałyby ten wpływ uregulować jako najbardziej pozytywny.

W tym kontekście umieścić chciałbym powracające niemal nieustannie w XIX-wiecznym piśmiennictwie teatralnym znaczące metafory opisujące interesujące mnie tu społeczne funkcjonowanie teatru. O ile w kontekście społecznej funkcji dramatu najczęściej pisze się o jego oddziaływaniu edukacyjnym, twierdząc, że teatr inscenizujący dramat jest, czy też powinien być, „przyjemną szkołą" – o tyle w kontekście samego przedstawienia, jako aktu unaocznienia a zarazem postawienia wobec obrazu, niemal standardowo używa się wyobrażenia o scenie jako lustrze ukazującym danej społeczności ją samą.

Metafora sceny-zwierciadła nie jest oczywiście wynalazkiem XIX-wiecznym i nie w XIX wieku zakończyło się jej funkcjonowanie. Specyficzne dla interesującej nas epoki były natomiast sposoby, na jakie ową zwierciadlaną jakość interpretowano oraz konsekwencje, jakie miały z niej wynikać dla społecznego znaczenia teatru.

Co to bowiem znaczy, że społeczeństwo ogląda w teatrze samo siebie? Po pierwsze i najważniejsze: ma niepowtarzalną szansę poznać prawdę o sobie. Przedstawienia teatralne są, jak czytamy w niepodpisanym artykule opublikowanym w „Niwie" z 1872 roku:

> odbiciem życia społecznego, wykazują wszelkie pierwiastki, jakie w danem społeczeństwie istnieją obok siebie spokojnie albo też do walki występują z innemi; wyprowadzają na jaw te charaktery, które w danej chwili najwięcej sił życiowych albo też najwięcej skamieniałej martwoty przedstawiają; wypowiadają takie myśli, które osiadają i przyklejają się do wszystkiego, co zamierzamy przedsiębrać. [281]

Dzięki teatrowi zgromadzeni na widowni przedstawiciele społeczeństwa otrzymują więc syntetyczny i całościowy obraz działających w nim sił, mają szansę ogarnąć wielorakie konteksty i zależności, w jakie uwikłane jest ich życie. W tym sensie, oczywiście, teatr ma walor poznawczy, niesie ważną i potrzebną wiedzę.

Do tego wyobrażenia nawiązywali pod koniec stulecia realiści i naturaliści, którzy w swej poznawczej pasji nie wahali się porównać teatru do prosektorium, a spektaklu do sekcji zwłok. Sięgnął po tę analogię Józef Kotarbiński [278], sięgnęła też Gabriela Zapolska [23–24]. Oboje pisali podobnie: tak jak w prosektorium rozkrawa się ciało, by znaleźć przyczynę choroby, tak w teatrze odsłania się moralne wnętrza ludzi i społeczeństwa, by odkryć najciemniejsze nawet mechanizmy wpływające na zachowania jednostkowe i zbiorowe. Oboje też wykorzystywali to porównanie przeciwko publicystom domagającym się cenzurowania teatru i niedopuszczania na sceny tematów naruszających normy moralne i obyczajowe, argumentując, że poznanie do końca nawet najbardziej bolesnej prawdy jest koniecznym warunkiem uzdrowienia. A że niektórym prawda ta może wydać się niemoralna nie jest winą teatru, lecz owych niektórych, najwyraźniej niedojrzałych do jej przyjęcia. Niedojrzałość tę rozumiano zresztą także dosłownie – Kotarbiński wprost pisał, że teatr „nie jest instytutem moralnie zaniedbanych dzieci" [279].

Taktyka uwalniania lustra od odpowiedzialności za obraz społeczeństwa, które się w nim odbija, wykorzystywana była nie tylko przez zwolenników naturalizmu. Warto przypomnieć, że sięgnął po nią także – jakby nie było – konserwatysta i wróg nieograniczonego realizmu, Stanisław Koźmian. Broniąc swego teatru przed oskarżeniami o niemoralność sformułował słynną tezę, że „teatr nie jest ani kościołem, ani wszechnicą, ani nawet apteką", dowodząc dalej, iż niemoralność tego, co widać na scenie, nie jest winą teatru (ani tym bardziej jego dyrekcji), lecz winą „czasów, w których żyjemy" i „społeczeństwa dzisiejszego", które „się tak w swoim zwierciadle przedstawia" [61, 62].

Charakterystyczne zjawisko przypominania zwierciadlanej obiektywności teatru w sytuacji, gdy jest on oskarżany o przedstawianie negatywnego obrazu rzeczywistości dowodzi, że poznanie poprzez kontakt z lustrem sceny miało często charakter prowokacji i oskarżenia. Skoro zwierciadło odbija wszystko, co istnieje w rzeczywistości, to nie ulega wątpliwości, że może ukazywać też

prawdy, które z różnych przyczyn w sposób bezpośredni wyrażone być nie mogą, zaś efektem takiego ujawnienia powinno być rozbicie indywidualnego, lub też społecznego, kłamstwa. Taka funkcja teatralnego odbicia kojarzona jest – w Polsce zwłaszcza dzięki Stanisławowi Wyspiańskiemu – z Hamletową „pułapką na myszy", ale bodaj jako pierwszy pisał o niej niemal sto lat wcześniej Franciszek Wężyk:

> Kiedy w społeczeństwie grzeczność, dobre wychowanie, nawet często w innych okolicznościach roztropność, nie dozwala nagiej pokazywać prawdy, pokrywa ją nieprzejrzana zasłona, której nie każdy odchylić się waży; gdzież ona samowładniej panuje, gdzież w większym jaśnieje blasku, jeżeli nie na teatrze? Tam wolno szydzić ze śmieszności, szyderstwem chłostać występek i w oczy gromić zbrodnię. (...) Ten, który do ukrytego przed światem poczuwa się występku, ów, któremu nikt nie śmiał objawić prawdy, swój żywy znajdując obraz, czyta w nim, sam się poznawa, sądzi i lepszym się staje. [1048]

Lustro teatru służy tu już nie tylko poznaniu, ale także zmianie postępowania: ponieważ zło jest skutkiem niewiedzy lub kłamstwa, więc ujawnienie prawdy stać się powinno początkiem procesu poprawy.

Znaczenie teatru było tu większe w stosunku do obrazu „prosektoryjnego" o tyle, że w tej interpretacji lustro nie tylko dawało wiedzę o chorobie, ale było też władne rozpocząć proces jej leczenia, związany – podkreślmy – z ujawnieniem tego, co w życiu społecznym pozostaje ukryte. W opinii Wężyka owo ukrycie powiązane jest z konwencjami społecznymi, z regułami interakcji pozwalającymi – jak może powiedziałby Erving Goffman – „zachować twarz" wszystkim uczestnikom społecznych mikrodramatów. Teatr, przenosząc interakcję w sferę nieosobistej iluzji scenicznej, umożliwiał uchylenie reguł dramatu twarzy i wystawienie takich ocen, które w jego obrębie nie mogły być formułowane bez wystawienia się na ryzyko.

Ale nie tylko. Ujawnienie wiedzy o regułach obowiązujących w społeczeństwie wymagało wskazania na wartości akceptowane jako „właściwe". Także te wartości ukazywała scena i w tym właśnie widziano podstawę jej wspomnianego już edukacyjnego charakteru. Nagradzając dobrych, karząc złych i ośmieszając głupich dramatopisarze potwierdzali hierarchię wartości oraz obowiązujące w swym społeczeństwie wzory. Zdaniem autorów XIX-wiecznych teatr od zarania był szkołą etyki i dobrych obyczajów, a widzowie, porównując siebie z po-

staciami występującymi na scenie, albo wprost oglądali własne wady, albo też dostrzegali je poprzez zestawienie z celebrowanymi w teatrze idealnymi wzorcami.

Kwestie te są dość dobrze znane i nie ma tu sensu do nich powracać. Zamiast tego chciałbym pokusić się o spojrzenie na czysto teatralne konsekwencje postulatu edukacyjnego oddziaływania teatru. Istniała bowiem taka strona edukacyjnego i etycznego wpływu sceny, która w znacznym stopniu uzależniona była od wiedzy, wykształcenia, gustu i talentu najważniejszych jej pracowników – aktorek i aktorów. Chodzi o ukazywanie wzorców zachowań, upowszechnianie przyjętego i propagowanego przez warstwę dominującą sposobu bycia, kształtowania swego ciała, gestu, głosu w zgodzie z akceptowanymi przez nią konwencjami piękna i przyzwoitości.

Mamy tu do czynienia z grupą postulatów, która w pewnym stopniu stoi w sprzeczności z omówionymi wcześniej wyobrażeniami o lustrze czy prosektorium. Z tamtych analogii mogłoby wynikać , że aktorzy, tworząc swoje role, powinni po prostu naśladować rzeczywistych ludzi zarówno w ich zaletach, jak wadach. Nic bardziej mylnego. Według zdecydowanie wówczas przeważającej opinii, artyści dramatyczni wcale nie powinni być bezkrytycznymi odbiciami swoich współczesnych, ale muszą być dla nich wzorcami. Już w latach 40. XIX wieku Antoni Lesznowski syn pisał:

> Mylne są zdania tych, który utrzymują, że artysta powinien się stosować niewolniczo do smaku publiczności i że ten smak powinien być istotną wskazówką dla artysty. Prawda, że zepsuty smak publiczności może szkodliwie wpływać na artystę, ale zachodzi pytanie: czy powinien wpływać? Nie. Scena właśnie powinna poprawiać jej zepsuty smak. Jakiż jest cel teatru? Nie sama zabawa, nie sama rozrywka, ale i moralne oddziaływanie na towarzystwo. Scena więc powinna być świątynią dobrego smaku i gustu. Jeżeli publiczność grzeszy złym gustem, scena powinna go sprostować. Artysta więc nie smakiem publiczności, który może być błędny, powinien się kierować, ale smakiem czystej sztuki, ale własną rozwagą. Nigdy zboczony smak publiczności nie upoważnia artysty do naginania jego sposobu pojmowania i wyrażania sztuki dramatycznej do jej niewłaściwych kaprysów i fantazji. [3]

Twierdzenia te natychmiast budzą pytanie o to, kto ma być źródłem dobrego gustu, a kto jego stróżem i mistrzem. Czyżby sam aktor?

Byłoby to zaiste wielkie wyróżnienie, gdyby ten, którego nie tak dawno jeszcze publiczność uważała za najętego na swoje usługi, mógł teraz być jej nauczycielem. Byłoby, ale domniemanie takie jest fałszywe. Aktor nie jest bowiem źródłem „dobrego gustu", a jedynie jego przekaźnikiem. Dowodzi tego choćby doprecyzowanie postulatów Lesznowskiego sformułowane przez współczesnego mu anonimowego recenzenta, twierdzącego, że aktor:

> Stać powinien z pojęciami ludzi, talentami wyższych nad pospolitość i marność, na równi, z pojęciami twórców dramatycznych; stać on winien na równi z wymaganiami opinii ogółu, którą krytyka przedstawia; tak dopiero ukształcony i usposobiony przemawiać do publiczności, która na każdy krok jego, spojrzenie ma wzrok zwrócony, śledząc w nim prawdy, szukając wzoru. [K., 3]

Wynika stąd, że wykonawca sceniczny zanim stanie się wzorem sam musi zdobyć odpowiednią wiedzę, dostosowując się do wymogów dramaturga jako jednostki szczególnej, obdarzonej wyjątkową wiedzą, oraz krytyka, będącego tu reprezentantem opinii społecznej. Ten drugi postulat wydaje się dość zaskakujący i nielogiczny: mowa tu wszak o tym, że aktor, by sam mógł uczyć publiczność, czyli ogół, musi najpierw spełnić wymagania tego samego ogółu.

Nielogiczność ta jest jednak tylko pozorna. By ją wyjaśnić, można – jak to już czyniłem – odwołać się do „wojny z Arlekinem" [Kosiński 271–278], czyli recenzenckiej kampanii skierowanej przeciwko tym komikom (bo o komików zwłaszcza chodziło), którzy uzupełniali swoje role o improwizowane dodatki mające na celu rozbawienie zazwyczaj mniej wyrafinowanej części publiczności zasiadającej na galerii. Jako jeden z pierwszy protestował przeciwko takim praktykom, uprawianym przez słynnego Momusa – Alojzego Żółkowskiego ojca – Emanuel Murray, przywołując wśród innych argumentów także bardzo charakterystyczne przeciwstawienie „tłumów" i „publiczności z lóż i parterów" – które w dalszej części tekstu rozwijane jest w opozycję niewykształconego paradyzu i znawców, czyli „ludzi wykształconych, łączących wysublimowany smak ze znajomością teatru" [345]. Źródłem „błędu Arlekina" było odwoływanie się do tych pierwszych, dążenie do uzyskania ich oklasków, wywołania śmiechu. Tymczasem pożądany kierunek edukacji teatralnej, polegającej na propagowaniu wzorów uznanych przez „opinię" za „właściwe", był oczywisty: zgod-

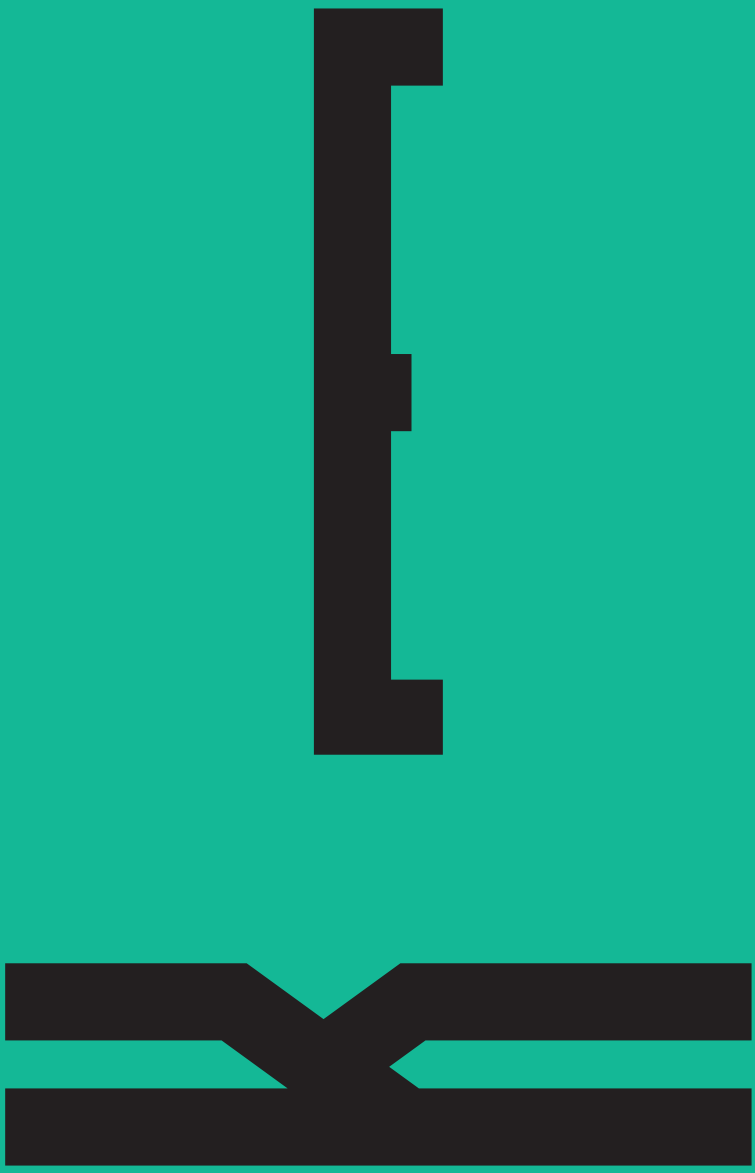
nie z ówczesną topografią teatralną wiódł od miejsc najdroższych (loże i parter) ku najtańszym (górny balkon, zwany paradyzem). Błąd, a nawet przestępstwo, tradycji jarmarcznej, spychanej wraz z upływem czasu coraz wyraźniej na margines, polegał na lekceważeniu tego kierunku i zwracaniu się bezpośrednio do „górnych sfer", zaspokajaniu ich gustów i potrzeb.

„Wojnę z Arlekinem" interpretowałem już w kategoriach właściwie klasowych, pisząc, że pod metaforą lustra odbijającego rzeczywistość kryje się w istocie mechanizm klasowej (re)edukacji: wyróżniona część publiczności – parter i loże – celebruje własne wartości, a wszyscy pozostali otrzymują odpowiednie pouczenie. Sceniczne lustro ustawione pod odpowiednim kątem przesyła idealizowany obraz na „symboliczną" górę, ku proletariatowi zgromadzonemu na paradyzie, by ukazać mu wzorzec godny naśladowania, jednocześnie nieuchronnie odróżniając go i wykluczając z tego świata. Teatr tak widziany stawałby się narzędziem społecznej dystynkcji.

Zapewne tak właśnie było, ale „wojna z Arlekinem" czy podobne, potępiane zazwyczaj zjawiska mają jeszcze inny wymiar. „Arlekin" lekceważy ideologię przebraną w kostium uniwersalizacji i odwołuje się do mechanizmów działających w „tu i teraz" teatralnej interakcji. Jego przegrana w walce z władcami reprezentacji była chwilowa, bo sił związanych z mechanizmami performatywnymi nie dawało się z teatru wygnać bez zaprzeczenia jego „magii". A niej właśnie najbardziej pożądali widzowie, niezależnie od swojego klasowego zaplecza. „Magia" ta w znacznej mierze wynikała ze zdolności teatru do przedstawiania i ucieleśniania wzorców działania, postaw, rozwiązań sytuacyjnych, które w życiu społecznym jeszcze się nie pojawiały, choć były już do wyobrażenia i pomyślenia.

Można by rzec, że w tym aspekcie teatralne lustro odbijało społeczeństwo nie takim, jakim jest, ale takim, jakim jest już gotowe się stać, nawet jeśli samo sobie tego nie uświadamiało. Już obowiązujące reguły oraz zasady gotowe do przyjęcia tworzyły tkankę dramatycznej gry, decydującej o funkcjonowaniu teatru jako laboratorium moralności publicznej i praktycznej jednocześnie.

Dariusz Kosiński (ur. 1966) – prof. dr hab., profesor w Katedrze Performatyki Wydziału Polonistyki Uniwersytetu Jagiellońskiego w Krakowie; od 2014 zastępca dyrektora Instytutu Teatralnego im. Zbigniewa Raszewskiego w Warszawie.



03

Etyka i poczucie smaku?

Krystyna Duniec

Czy dylematy etyczne w sztuce – pytania o dobro i zło – powinny być rozstrzygane zawsze przez rozum, który podpowiada właściwe osądy i wybory aksjologiczne?
Nie wiem.
Wydaje mi się, że najbardziej pomocna jest dziś w tym etyczna wrażliwość i empatia, która chronić może przed etycznymi wpadkami.

Krystyna Duniec

Czy sztuka może prowokować, sięgać po rozmaite środki drastyczne, niezgodne z obowiązującymi normami moralnymi, po to, żeby unaoczniać społeczne mechanizmy degradacji i profanacji wartości, pogwałcania wszelkiej inności?

Etyka i poczucie smaku?

Krystyna Duniec

Dla wielu sztuka nie jest niczym innym jak słusznym powodem do opowieści o „dobrym życiu", czyli takim, które, jak chcieli Arystoteles czy Tomasz z Akwinu, jest roztropne, umiarkowane w afektach, sprawiedliwe, odważne i którego „*liberum arbitrium*" stanowi wolność. Sztuka więc ma dbać o ochronę godnego życia Osobowego, harmonijnie rozpiętego między rozumem, wolą i emocjami, kontruowanego wokół moralnie słusznych wyborów. Sztuka ma więc kształtować zdolności ludzkie, „jakkolwiek by te zdolności były uszkodzone w praktyce" [Taylor 97] do życia etycznego.

Filozofowie długo nie mierzyli się z problemem etyczności sztuki. Dopiero wiek XVIII rozdzielił etykę i estetykę, przyznając im autonomię. Od tej pory toczą się spory o to, czy sztuka to jedyne terytorium, na którym można bezkarnie wypróbowywać ludzką skłonność do czynienia zła?[1] Czy powinna być prowokacją, bo gdyby nie było czego i kogo prowokować, byłaby zbędna, jak mawia Luk Perceval? Czy artysta w imię wolności sztuki, jako eksplorator sytuacji granicznych może dopuszczać się czynów etycznie wątpliwych?

Przykłady podważania standardów etycznych w sztuce można mnożyć bez końca. Jednym z najdrastyczniejszych był, wystawiony w 1999 roku, spektakl *Carne en doce escenabolos*, wenezuelskiej grupy tanecznej Neodanza, w którym obok ubranych tylko w rzeźnickie fartuchy nagich tancerzy, dokonujących aktów wypróżniania i masturbacji, w projekcji wideo pojawiała się postać Chrystusa Ukrzyżowanego. Ale zastanowić się można także czy Leonardo da Vinci mógł wykradać zwłoki z prosektorium, by studiować anatomię, Caravaggio, malując *Zaśnięcie Marii*, wykorzystać zwłoki wyłowione z Tybru, Andres Serrano zanurzyć plastikowy krucyfiks we własnym moczu w *Piss Christ*, Artur Żmijewski zmusić Józefa Tarnawę do odnowienia na własnej skórze numeru obozowego z Auschwitz w *80064*?[2] Czy można uznać Jerzego Grotowskiego, który chciał w swojej eksploracji ciała otwartego wyzwalać duchową energię poprzez eksces w transgresyjnym akcie całkowitym aktorskiego ogołocenia i najintymniejszego odsłonięcia się, oddania Erosowi i Charitas za – jak twierdzi Krystian Lupa – pornografa manipulującego ludzką psychiką, próbującego udawać, że każdy spektakl jest rodzajem ofiary składanej przez kogoś, kto bez reszty kocha człowieka, maksymalistę, nieznającego litości ekshibicjonistę, który „nie spoczął, dopóki nie wycisnął ostatnich potów z aktora" [Gonet 111]? Czyżby w świetle powyższych niewiadomych miał

1. Więcej mówi o tym Stach Szabłowski w rozmowie z Michałem Nowakiem: https://www.polskieradio.pl/8/2222/Artykul/884958,Sztuka-zawiesza--normy-etyczne

2. Pytania te stawia Iza Kowalczyk na swoim blogu: http://strasznasztuka.blox.pl/2007/12/O-etyce--w-sztuce.html

rację Oscar Wilde, że z dobrych intencji wynika zła sztuka?

Jeśli zaś podzielać pogląd Jacka Poniedziałka, że choć „skrajne przedstawienia zawsze istniały i zawsze będą istnieć, to nigdy nie funkcjonują trwale w głównym nurcie. [...] mijają, kiedy ich twórcy się zdążą zestarzeć i wyciszyć. [...] nagość, kał, krew, onanizm – [...] zawsze będą marginalne. Albo to będzie już porno" – to arbitralność takiego poglądu musi budzić wątpliwość.

Czy więc artyści, jako badacze obszarów granicznych, wymykają się, czy podlegają etycznemu wartościowaniu? Czy sztuka może prowokować, sięgać po rozmaite środki drastyczne, niezgodne z obowiązującymi normami moralnymi, po to, żeby unaoczniać społeczne mechanizmy degradacji i profanacji wartości, pogwałcania wszelkiej inności? Kiedy abiektalność sztuki służy pomnażaniu dobra społecznego i zapobieganiu społecznej krzywdzie, a kiedy nie? Czy Oliver Frljić jest skandalistą nieuznającym żadnych świętości? Czy w *Klątwie* Wyspiańskiego w jego reżyserii fellatio na figurze przedstawiającej Jana Pawła II z kartką z napisem „Obrońca pedofilów", monolog Karoliny Adamczyk o aborcji dokonanej za granicą (z zapowiedzią porzucenia embriona na teatralnej scenie), lub też karabiny złożone z małych krzyży, to etyczne nadużycia artystyczne, czy wiwisekcja patologii i hipokryzji Kościoła dokonywanej w imię obrony wartości katolickiej wiary?

Pytanie o etyczność sztuki przypomina mi inne, równie trudne: o jej polityczność. Choć powszechnie wiadomo, że wszystko jest polityczne, to niektórzy uparcie przyznają apolityczność dokonaniom artystów i walczą o ich neutralność. Ale czy można usprawiedliwiać postawę na przykład Rafała Bujnowskiego, malującego transparenty zarówno dla Kampanii Przeciw Homofobii, jak i dla Młodzieży Wszechpolskiej lub Narodowego Odrodzenia Polski, bo dla „prawdziwej sztuki" powinno być obojętne czy artysta pracuje dla geja lub feministki, czy dla faszystów [Leszkowicz]? Jak pisze Paweł Leszkowicz, „kwestionowanie wartości i norm winno być cechą każdej refleksji i nie ma nic wspólnego ze specyfiką sztuki". Trzeba więc zawsze pamiętać o polityczności sztuki, bo inaczej, „demokratyczna cenzura mierzy głównie w dzieła, które naruszają systemy symboliczne: religijny-katolicki, seksualno-heteronormatywny bądź ekonomiczno-korporacyjny [...]" [Leszkowicz]. Świadomość polityczności sztuki zmusza do poddania refleksji etyczny indyferentyzm artysty.

Tymczasem w sztuce tzw. zaangażowanej podejmowanie problematyki wykluczeń i wykluczonych jest etycznie szczególnie skomplikowane. „Sztuka potrzebuje obiektu i nim stają się właśnie wszelkie społeczne marginesy" – twierdzi Artur Żmijewski, podważając tym samym szlachetność intencji artystów [Żmijewski]. Upodmiotowienie wykluczeń służy jego zdaniem nie tyle ich widzialności – są one aż nadto widzialne – ile rozbiciu iluzji homogeniczności społecznej i zdekonspirowaniu mas, które zwykle pozostają nieme. Sytuacja wykluczenia więc, jak twierdzi Andrzej Leder, zawsze mieści się w rejestrze gestu etycznego[3], zatem sztukę podejmującą dyskurs niesprawiedliwości społecznych zawsze określa napięcie miedzy wymiarem etycznym a estetycznym wywołane „inflacją obrazów", unieruchamiających w pozycji etycznej wyobrażenia/wizerunki krzywd, mitów społecznych, win i niesprawiedliwości[4]. Petryfikując bowiem społeczne wyobrażenia, sztuka zarazem dostarcza o nich wiedzy, a tym samym może wpływać stereotypizująco na trajektorie myślenia i widzenia. Ale może także być katalizatorem zmian, pobudzać do buntu. Wydaje się, że każda aktualizacja społecznych wizji w sztuce musi wytwarzać nowe etyczne alternatywy. A jednak Claire Bishop twierdzi, że „do oceny sztuki w ogóle nie powinniśmy stosować zastanych kryteriów etycznych, czy też politycznych. Nawet jeżeli sztuka wkracza w sferę społeczną, powinna wypracować własną aksjologię. Dla mnie ostatecznie to jest pozycja etyczna: rozumieć każdą pracę na własnych zasadach, w jej własnym kontekście społecznym i historycznym" [Bishop].

Czy może to prowadzić do relatywizmu etycznego? Co najwyżej chyba do pytania chóru w spektaklu *Wałęsa w Kolonos* w reżyserii Bartosza Szydłowskiego: „czy jest dziś jeszcze ktoś, kto byłby czysty?". Odpowiedzią może być ironia innego przedstawienia, spektaklu *Każdy dostanie to, w co wierzy*, według *Mistrza i Małgorzaty* Bułhakowa, w którym Woland prześmiewczo wita w publiczności teatralnej inteligentów, tropiących każdy fałsz, niedbalstwo i manipulację, wyróżniających się poczuciem niezależności intelektualnej i dużą tolerancją dla odmienności indywidualnych oraz brakiem konformizmu i służalstwa.

Jaka więc w rzeczywistości etyczna rzetelność ciąży nad artystami w doborze ich metod artystycznych i jaka za nie odpowiedzialność? Jeśli sztukę, tak jak Max Weber traktuje politykę, uznać

3. Zob.: Leder, Andrzej. Granice wykluczenia. Między estetyką a etyką, Fundacja Malta, 2017.

4. Tamże.

za rodzaj działalności kierowniczej (co zawsze oznacza dylematy etyczne, choć często wypierane), to postulowałabym, aby jej etyczność wyznaczała polityczność rozumiana w duchu filozofii Hannah Arendt, jako aktywność w sferze publicznej na rzecz zwykłych ludzi, zachęcająca ich do działania razem, dla samej przyjemności obcowania ze sobą. Czy dylematy etyczne w sztuce – pytania o dobro i zło – powinny być rozstrzygane zawsze przez rozum (jak chciałaby zapewne Arendt), który podpowiada właściwe osądy i wybory aksjologiczne? Nie wiem. Wydaje mi się, że najbardziej pomocna jest dziś w tym etyczna wrażliwość i empatia, która chronić może przed etycznymi wpadkami, jakie w teatrze na przykład stały się udziałem Mai Kleczewskiej w inscenizacji *Wściekłości* Jelinek. Rozpoczynające spektakl projekcje – dokumentalny zapis obcinania głów ofiarom terrorystów, informacje o agresji uchodźców rozwalających płoty czy okupujących tiry przeprawiające się przez kanał La Manche – podważały, wbrew woli artystów, antyrasistowskie i antyksenofobiczne przesłanie spektaklu, a parodystyczne debaty, wywołujące śmiech publiczności, żenowały wobec grozy dokumentalnych przekazów. Wnosiły irytację niestosowności, tak jak komizm zbudowany na rozdźwięku między płaskimi emocjami a dramatycznym globalnym wydarzeniem, jakim jest masowa tragedia uchodźcza, który neutralizował w istocie identyfikację z nią widowni. Pomalowanie twarzy na czarno przez aktorkę wydało mi się zaś gestem bardziej rasistowskim niż interwencyjnym. Może warto pamiętać w sztuce także o Kantowskiej krytyce smaku, oznaczającej estetyczną zdolność osądu zewnętrznych przedmiotów, czyli społecznej rzeczywistości, w wyobraźni [Kant 176]. Poczucie smaku wydaje się więc nie stanowić jedynie o elitarnej zdolności kontemplacji piękna w sztuce, ale o zdolności do etycznej reprezentacji rzeczywistości w sztuce w jej udrękach i cierpieniu.

Krystyna Duniec – historyczka i eseistka teatralna. Profesorka w Zakładzie Historii i Teorii Teatru Instytutu Sztuki PAN. Kierowniczka projektu badawczego „Rzeczy Teatralne" – biuletyn dokumentujący działalność teatrologiczną polskich i europejskich ośrodków naukowych, zajmujących się badaniami nad teatrem (1999-2007). Kierowniczka projektu badawczego Ministerstwa Nauki i Szkolnictwa Wyższego „Rodzina w kulturze postfeministycznej" (2010-2013). Członkini zespołu badawczego w projekcie: „HyPaTiA. Kobieca historia teatru polskiego" (2014-2018). Pomysłodawczyni, autorka programu i kierowniczka Laboratorium Nowych Praktyk Teatralnych Uniwersytetu Humanistycznospołecznego SWPS w Warszawie (2012 – do dziś).

04

Od teatru przemiany do teatru przemocy i z powrotem

Zofia Smolarska

Zofia Smolarska

Badania nad rzemiosłem teatralnym pokazują, że sfera produkcji i sfera duchowa, do której przynależą wartości etyczne, są ściśle połączone. Najwyższy więc czas, aby kategorię przemiany rozumieć znacznie szerzej, niż dotychczas. Nie tylko jako propozycję estetyczną, ale jako ekologię sztuki, która, czerpiąc inspirację z integracyjnej roli sztuki, obejmuje całą sieć relacji, w jakich sztuka funkcjonuje.

Sfera produkcji i sfera duchowa, do której przynależą wartości etyczne, są ściśle połączone.

Od teatru przemiany do teatru przemocy i z powrotem

Zofia Smolarska

1. Wszystkie nazwiska cytowanych uczestników moich badań zostały utajnione.

W 1988 roku na łamach „Dialogu" Małgorzata Szpakowska przeprowadziła rozmowę z ludźmi teatru, którą zatytułowała *Czy teatr może być szkodliwy?* Czytając jej zapis, zauważymy, jak wiele zmieniło się w pojmowaniu etyki teatru w przeciągu ostatnich trzydziestu lat. W przeciwieństwie do Tadeusza Nyczka oraz Tadeusza Bradeckiego, którzy w owej rozmowie zdecydowanie wykluczyli, aby teatr mógł komukolwiek szkodzić „w sposób czynny", posiadamy dzisiaj dostateczną wiedzę, świadomość, a może i więcej odwagi, aby wykazać szkodliwość teatru w najbardziej dosłownym tego słowa znaczeniu. Podstawowa różnica między uczestnikami owej dyskusji, a współczesnymi badaczami i badaczkami instytucji teatralnych (Monika Kwaśniewska czy Marta Keil, tworzące zręby tzw. krytyki instytucjonalnej) zasadza się na bardzo znaczącym przesunięciu w identyfikowaniu istoty teatru. Można je w uproszczeniu określić przesunięciem z efektu na proces.

Podczas gdy dla wspomnianych krytyczek (i autorki tego tekstu) na pierwszym planie znajduje się nie produkt kultury, a kultura pracy, to zarówno Nyczek, jak i Bradecki, jakby nie bacząc na swoje doświadczenie praktyczne, utożsamiają teatr ze spektaklem i to ów „produkt końcowy" podlega dla nich ocenie moralnej. Dla Nyczka teatr jest źródłem przede wszystkim „mistycznego przeżycia współuczestnictwa w jakiejś wyższej wartości" [Szpakowska 130], a największe zło, jakie może spektakl wyrządzić, to urazić moralne uczucia widza. Bradecki z kolei widzi szkodliwość teatru w ewentualnym niedopełnieniu szansy na stworzenie arcydzieła, określając to jako „zło przez zaniedbanie" [Szpakowska 125]. Choć powołuje się na swoje doświadczenie aktorskie, nie wyjaśnia, co owemu zaniedbaniu sprzyja, czyli jakie warunki produkcji, jakie relacje w zespole lub jaka filozofia zarządzania teatrem przyczynia się do zaprzepaszczenia tej szansy. Trzeci uczestnik dyskusji, Andrzej Dziuk, reżyser teatralny i twórca Teatru Witkacego w Zakopanem, także podąża tym tropem, a perspektywę procesu twórczego ujmuje nader idealistycznie: „W teatrze zawsze szuka się dobra, zło natomiast pojawia się przypadkiem" [Szpakowska 126].

Posłuchajmy teraz, co na temat szkodliwości teatru powie ceniony rzemieślnik jednego z teatrów lalkowych, zapytany przeze mnie o powód odejścia z pracy[1]:

> Bardzo ciężki okres kilku miesięcy, bez porozumienia z pracowniami (jak zwykle), termin premiery za 2 miesiące i 40 lalek

> do zrobienia, trudnych, mocno zmechanizowanych. [W sytuacji, kiedy miałem] 200 nadgodzin zrobionych w ciągu 2 miesięcy (oczywiście do wybrania godzina za godzinę), zostaję wezwany do gabinetu i zapytany, czy oddam kilkadziesiąt z tych nadgodzin, [bo jeśli tak, to wtedy] dostanę 10% premii (200 zł brutto). Następna sztuka – [...] 100 nadgodzin do wybrania. Kiedy to kończę i padam na twarz, przychodzi kierownik [...] i oświadcza, że jeśli mam kilka dni wolnych do premiery, to mam iść do pracowni plastycznej, bo panie się nie wyrabiają [...]. Brakuje mi już zdrowia psychicznego i mam potężnie przepracowane ręce, zdarzają mi się przykurcze palców dosyć często i chyba z płucami nie najlepiej od wdychania butaprenu i innych oparów na okrągło w pracowni bez wentylacji. Ostatnio były plany modernizacji budynku teatru i myślisz, że ktoś zapytał o nasze potrzeby? [...] Kiedy wybłagałem spotkanie z architektami i ustaliliśmy fajne rozwiązania naszego piętra (uzgodnione z pracowniami), dyrekcja zablokowała projekt. Myślę, że chyba dążyli do tego, bym złożył wymówienie.

Wyzysk, łamanie zasad BHP, brak partycypacji pracowników w podejmowaniu kluczowych decyzji skutkują utratą najlepszych fachowców, a w dalszej konsekwencji obniżeniem artystycznego poziomu przedstawień... Przypadek? Zaniedbanie? Gdzie tu przestrzeń na „wyższe wartości", o których w uniesieniu opowiada Nyczek?

„Dialogowa" dyskusja długo oscylowała wokół refleksji nad rytualną sprawczością teatru, by dopiero na sam koniec, i to w sposób nader lakoniczny, odnieść się do problemu bardzo konkretnego zła, które teatr wyrządza samemu sobie – problemu nadużyć reżyserów wobec aktorów. We współczesnych badaniach instytucji teatralnych natomiast kwestie praw pracowniczych i etyki pracy są sprawą zupełnie podstawową. Spoglądamy dziś za kulisy nie po to, by – jak niegdyś Wyspiański w *Hamlecie* – tropić momenty przeistoczenia aktora w postać dramatyczną, ale by zbadać, ile (w znaczeniu zarówno ekonomicznym, energetycznym, społecznym, jak i moralnym) kosztuje aktora owo przeistoczenie. Ujawniając liczne w polskim teatrze nadużycia (często stosowane właśnie w imię „wyższych wartości"), krytyka instytucjonalna uświadamia nam prostą prawdę. Mianowicie, że dzisiejszy teatr, ze swym zhierarchizowanym, feudalnym porządkiem, zaburzonymi relacjami

interpersonalnymi i niedostatkiem kompetentnych liderów, jest zwierciadłem naszej społecznej rzeczywistości, a nie (albo nie tylko) źródłem metafizycznych uniesień u publiczności.

Nazwisko Wyspiańskiego pojawiło się tu nieprzypadkowo, jako że tworzy on bardzo istotne ogniwo łańcucha tradycji, który nazywany bywał rozmaicie – „teatrem Dionizosa" (Zbigniew Osiński), „teatrem misteryjnym" lub „polskim teatrem przemiany" (Dariusz Kosiński). Ów nurt, zapoczątkowany przez Mickiewicza, obejmować ma wszystko, co w polskim teatrze najbardziej oryginalne, a więc twórczość wspomnianego już Wyspiańskiego, a ponadto Osterwy, Grotowskiego, Swinarskiego, a bywa że i Schillera, Horzycy oraz Kantora. Teatr przemiany to sztuka o charakterze metacodziennym, której źródłem jest objawienie, a która służyć ma najpełniejszej transformacji – jak opisywał teatr przemiany Kosiński. Skoro więc narodowy kanon został wywiedziony z romantyczno-idealistycznej wizji, w której aktor miał był kapłanem sztuki, trudno się dziwić, że refleksja nad relacyjnymi i organizacyjnymi aspektami pracy teatralnej zaczęła rozwijać się u nas późno – jeszcze później niż na polu sztuk wizualnych, które przecież uchodzą za znacznie bardziej autonomiczne niż teatr. To właśnie echa tej idei teatru słychać w wypowiedziach uczestników cytowanej dyskusji zamieszczonej w „Dialogu", a całkiem niedawno słychać je było w wypowiedziach podczas zorganizowanej 20 września 2017 roku przez kancelarię prezydenta Andrzeja Dudy debaty *Teatr polski – tradycja i przyszłość*, która wyznaczać miała kierunek rozwoju polskiego teatru. Dariusz Karłowicz stwierdził wtedy, że racji bytu nie powinien mieć teatr „niemający nic wspólnego z Dionizosem" [zapis udostępniony przez Prezydent.pl na: https://www.youtube.com/watch?v=MUVJkaOfgrE]. Ową romantyczną ideę użyto wtedy jako broń przeciwko teatrowi krytycznemu, a jednocześnie tworzy ona barierę dla krytyki instytucjonalnej teatru.

Musimy tu jednak zastrzec, że choć nurt transgresyjny wyraźnie ciążył (a raczej ulatywał) w stronę duchowych aspektów twórczości, to tak konsekwentne pomijanie teatralnej „pragmatyki" i określającej ją etyki jest owej tradycji wypaczeniem. Wszyscy wymienieni twórcy, od Mickiewicza począwszy, akcentowali bowiem procesualność i podwójną – cielesno-duchową – naturę teatru. Niektórzy zaś – jak Juliusz Osterwa i Jerzy Grotowski – zwracali baczną uwagę na rzemieślnicze prawidła i wynikający z nich etos

pracy. Na polu teatrologii powoli niwelujemy tę nierównowagę, lecz owo jednostronne przyswojenie tradycji misteryjnej (wspierane przez nieśmiertelny paradygmat romantyczny) zdążyło zaciążyć na całym systemie teatralnym, od modelu edukacji począwszy. Bo skoro pozytywistyczne wartości, takie jak racjonalizm i samoograniczenie, utożsamione zostały z brakiem wolności twórczej, to łatwo utrzymywać jest przekonanie, że wybitny spektakl musi rodzić się w bólach, a za arcydzieło przyjdzie nieraz słono zapłacić – nawet uszczerbkiem na zdrowiu psychicznym. Słuchając opowieści młodych adeptów teatru na temat metod pedagogicznych używanych w murach akademii, dojdziemy do wniosku, że zamiast do kolejnych ogniw teatru przemiany, kształci się dzisiaj raczej do teatru przemocy.

Wskazuje na to choćby świeża sprawa wieloletniego wykładowcy Wydziału Reżyserii warszawskiej Akademii Teatralnej. Po roku nieudanych negocjacji z władzami uczelni zdesperowani studenci zwrócili się do „Gazety Wyborczej", opisując naganne zachowanie pedagoga polegające na zastraszaniu, przemocy psychicznej i poniżaniu. Następnie w publicznym liście gorąco poparli ich absolwenci – reżyserzy średniego pokolenia, których niegdyś ze strony owego profesora spotkały podobne przykrości. Co znaczące, opinie w gronie akademijnym na temat tego wycieku są podzielone. Niektórzy argumentują, że przecież rektor podjął regulaminowe działania w celu uzdrowienia sytuacji. A że rzecznik dyscyplinarny niczego niestosownego nie wykrył (sic!), nie znaczy jeszcze, że nie można było tej sprawy załatwić „w czterech ścianach". Za stanowiskiem, że nie należy kalać własnego gniazda kryje się często strach, że medialna afera posłuży ministerstwu za pretekst do kolejnych cięć dotacji na instytucje kultury i do sprawowania nad nimi ideologicznego „monitoringu".

I tu dotykamy jeszcze jednej przyczyny oporu, na jaki natrafia krytyka instytucjonalna: w obliczu realnego zagrożenia naszego bytu, koncentrujemy siły na walce o dobry wizerunek teatralnych instytucji, mając nadzieję, że przełoży się to na stabilność ekonomiczną i względną autonomię. Może się jednak okazać, że te nadzieje są płonne, a walka o status quo tylko osłabi nasze i tak nadwątlone morale... Marzenie o autonomii, jak widzimy, jest w nas wciąż żywe, ale może prowadzić na manowce.

Na szczęście dzięki kulturoznawczyniom i teatrolożkom (bo, co

znamienne, są w tym gronie głównie kobiety) działalność niektórych reżyserów z nurtu teatru przemiany – przede wszystkim Grotowskiego – zaczyna być wreszcie analizowana krytycznie z punktu widzenia etyki pracy reżysera z aktorami i aktorkami. Szlaki na tym polu przetarły Agata Adamiecka-Sitek i Weronika Szczawińska tekstem *Płeć performera* opublikowanym w „Didaskaliach" w 2010 roku.

A co z nie-aktorami? Nie powstały dotąd kompleksowe analizy współczesnych procesów produkcji dzieła teatralnego, które obejmowałyby wszystkie zaangażowane weń podmioty, włącznie z pracownikami działu administracyjnego, wykonawcami scenografii i kostiumów, realizatorami dźwięku i światła, a także pracownikami obsługi sceny (maszynistami, inspicjentami, garderobianymi, rekwizytorami) i działem sprzątającym[2]. Moje badania (o których chcę tutaj krótko opowiedzieć) dotyczą rzemieślników i techników teatralnych, a więc również obejmują jedynie niewielki wycinek teatralnej rzeczywistości. Od czegoś jednak trzeba zacząć.

Składają się nań swobodne wywiady ze ślusarzami, tapicerami, szewcami, cholewkarzami, stolarzami, konstruktorami lalek, modelatorami, malarzami, krawcami i krawcowymi, charakteryzatorkami, perukarkami, a także z realizatorami dźwięku i światła, brygadierami sceny i garderobianymi. Pytałam ich przede wszystkim o to, jak postrzegają zmiany, które zaszły w ich miejscu pracy na przestrzeni ostatnich trzydziestu lat. Interesowało mnie, w jaki sposób równolegle z transformacją ustrojową następowała transformacja kultury organizacyjnej i relacji społecznych wewnątrz instytucji. Nie ma tu miejsca, aby szczegółowo zdać sprawę z wyników tych badań – zainteresowanych odsyłam na łamy „Polish Theatre Journal" nr 1–2 z 2017 roku – ale proponuję przyjrzeć się jednej tylko kwestii. Nazwijmy ją na razie enigmatycznie: kwestią pozornego uproszczenia.

Podczas gdy dla nielicznych uprzywilejowanych, jak wspomniany wykładowca AT, czas jakby się zatrzymał (jeden z dziekanów miał doradzać skarżącym się studentom: „Proszę położyć uszy po sobie, profesor jest nie do ruszenia"), tak dla większości teatralnych rzemieślników historia teatru dzieli się na dwa okresy: kiedyś i dziś. Posłuchajmy, co mówi na temat owego niedookreślonego „kiedyś" emerytowana pracownica działu scenografii Teatru Polskiego im. Arnolda Szyfmana w Warszawie:

2. Wstęp do takich badań stanowiła konferencja *Duchy teatru* zorganizowana przez Teatr Łaźnia Nowa i Uniwersytet Jagielloński w 2015 roku, której pokłosiem jest pokonferencyjny tom *Rzemiosło teatru. Etos–profesje–materia* pod redakcją Agaty Dąbek i Wandy Świątkowskiej.

> Praca była trudna, ale kiedyś w teatrze panowała atmosfera jednej rodziny. Były wprawdzie różne incydenty, był 1968 rok, był taki [nazwisko utajnione], który był mocno partyjny i wszyscy wiedzieli, że przy nim nie wszystko można powiedzieć, ale jednocześnie na pracowni szyło się dla ich córki sukienkę do Pierwszej Komunii. Była pani Nina Andrycz, dla której musiały być dodatkowe pieniądze na welur z Paryża, i która robiła, co chciała. Ale cały trzon teatru żył własnym życiem. Aktorzy Polskiego – Michnikowski, Pawlik i Kobuszewski – pracowali w kabarecie Dudek, więc po całym dniu w teatrze szliśmy jeszcze do Dudka.

Wspólnota ponad podziałami klasowymi i politycznymi, teatr jako jedna wielka rodzina. Co się zmieniło? Odpowiada ślusarz z dużego teatru dramatycznego:

> To nie jest już mój teatr, powiem pani. To jest oczywiście kwestia wieku – emocjonalnie wracamy do tych lat młodości, chociaż tamten świat był też czasami trudny. A druga rzecz, że teatr się bardzo zmienił, nasze otoczenie się bardzo zmieniło. Kiedyś były bankiety po premierach i byli wszyscy na tych bankietach. Nie było takiego podziału. Dzisiaj jest tak, że jest oficjalny bankiet, takie bicie piany na górze, obsługa sceny siedzi osobno na dole, to im scenograf postawi wódkę albo nie postawi, aktorzy szybko zjadają te kanapki i idą do knajpy.

Szewc z wieloletnim stażem dopowiada:

> Kiedyś to była inna bajka. Tutaj X. [nazwisko utajnione] był dyrektorem technicznym i on ściągał z całej Polski najlepszych fachowców. To był człowiek, który niby że nie należał do partii, ale z wszystkimi sekretarzami był za pan brat. Jak kleju nie było, to dzwonił, i klej jest. Dbał o szczegóły. Kurzyły się krzesła – to kazał krawcom uszyć płachty, żeby po spektaklu przykryć siedzenia. To był gospodarz! Kiedyś jak był kierownik techniczny, Y. [nazwisko utajnione], to on miał pod sobą wszystkich – garderobianych, technicznych, rzemieślników. A teraz? Pięciu szefów produkcji, trzech kierowników, w biurze obsługi widzów jest chyba siedem dziewczyn, a kiedyś była jedna pani Z. [nazwisko utajnione], która była sekretarką, koordynatorem pracy artystycznej,

wszystkim. Bo ona się znała na teatrze. A teraz? Nie ma tutaj ludzi, którzy teatrem żyją, są prawdziwymi teatromanami. Jak my od dziesięciu lat żadnej podwyżki nie dostaliśmy, a przychodzi młoda dziewczyna z miasta, negocjuje z panią dyrektor i dostaje po trzy, cztery tysiące. Ja tu siedzę na pół etatu za dziewięćset złotych. A jak podskoczysz, to cię zwolnią.

Powiększające się różnice ekonomiczne pomiędzy pracownikami, coraz bardziej rozbudowane i coraz mniej przejrzyste struktury organizacyjne, brak dialogu z przełożonymi. Teatr przestał być wyjęty z porządku codzienności, a więc i zasady panują w nim te same, co w nieprzyjaznej, kapitalistycznej rzeczywistości. Pewne zawody błyskawicznie zdobywają prestiż, podczas gdy inne skazane są na wymarcie. Długoletni staż pracy w jednej organizacji przestaje mieć dla pracodawcy znaczącą wartość, ponieważ wyżej ceni on mobilność i elastyczność.

A co się zmieniło w kwestiach technicznych i estetycznych? Odpowiadają stolarze średniego pokolenia z teatru lalkowego:

A: Z opowieści wiem, że kiedyś więcej było lalek i tych precyzyjnych mechanizmów też więcej się robiło.

B: Teraz zalewa nas ten nowoczesny teatr, a lalki nie pasują do nowoczesności. Trochę nas to martwi, ale co zrobimy.

A: Na przykład to, że mam wrażenie, że przerabiamy Ikeę. Przychodzą jakieś meble z Ikei i my je adaptujemy, żeby się na scenę nadawały. A nie robi się teatru od początku, od zera.

B: Nie ma to wtedy takiej formy teatralnej, czyli dziwnej, sztucznej, tajemniczej. Bo zwykły stół – to każdy ma w domu. Ten świat na scenie powinien być baśniowy, nierealny.

A: Wtedy tego czaru już nie ma. Pamiętam jedną sztukę z początku lat dziewięćdziesiątych, która w formie niby była prosta, ale to nie było takie łatwe do zrobienia. Bo główną rolę grał ogromny wóz cygański. To był jedyny element scenografii, ale w skali 1:1, więc zajmował nam całą scenę. Trzeba było to tak skonstruować, żeby on zmieścił się w naszej wąskiej kulisie, wyjeżdżał, robił nawrót i znowu się chował. Więc po pierwsze to było wyzwanie, jak to poskręcać, żeby to się mieściło. A po drugie, ten wóz potem na scenie się rozkładał i tworzył karczmę. Aktorzy wchodzili na niego, pod niego, zdejmowali z niego pewne

> elementy. To było bardzo efektowne. I to była jedna z pierwszych moich prac tutaj. I gdybym został wtedy sam, to nie wiem, czy bym dał radę bez wsparcia pana [nazwisko starszego stażem stolarza utajnione].

Zalew towarów masowych, zanik daru wyobraźni u scenografów i brak kreatywnych wyzwań skutkują poczuciem alienacji i poczuciem niespełnienia u rzemieślników. Wysokie umiejętności zdobyte „kiedyś", a przekazywane dzięki ciągłości generacyjnej, w „nowoczesnym teatrze" przestają być przydatne i powoli popadają w zapomnienie.

Z tych i wielu innych, niecytowanych tu, wypowiedzi rzemieślników i techników wyłania się obraz artystycznego uwstecznienia i relacyjnej zapaści współczesnego teatru. Jeśli jednak mielibyśmy podejść do nich krytycznie – bo jak inaczej, po tym wszystkim, co zostało powiedziane w obronie postawy krytycznej – powinniśmy zauważyć, że owo przeciwstawienie „starych dobrych czasów" i nowej epoki odhumanizowanej pracy jest wielce upraszczające, jeśli nie głęboko fałszywe. Wiemy chociażby, jak ogromną rolę w tworzeniu owych ponadklasowych więzi odgrywał w czasach PRL-u alkohol, spożywany w dużych ilościach także w godzinach pracy. Z kolei spłaszczone hierarchie były efektem ubocznym powszechnego zubożenia i wspólnego poczucia „upodlenia", a nie przejawem dobrowolnie równościowych relacji. Narracja wielkiego rozczarowania kształtem transformacji jest zresztą dzisiaj niezwykle rozpowszechniona i nie trzeba jej szukać w teatralnych warsztatach.

Po takiej krytyce źródeł z łatwością dopatrzymy się w owych wypowiedziach typowych przejawów resentymentu i roszczeniowości, a w osobach ich autorów zobaczymy przedstawicieli gatunku *Homo sovieticus*, czyli – jak określał go ks. Józef Tischner – „post-komunistyczną formę ucieczki od wolności" [141]. Czy jednak nie jest naiwnością żądać od świadka obiektywności i wyważania racji? W przestrzeni opowieści nie chodzi przecież o zgodność z historycznymi czy socjologicznymi faktami – opowieść to udramatyzowany sposób przedstawiania wewnętrznej prawdy mówiącego, jego własnego obrazu świata. Nie ma z resztą podstaw ku temu, by diagnozować rzemieślników jako osoby o nastawieniu klienckim, z wyboru nieprzystosowujące się do nowego ustroju, skoro wielu

z nich przejawia cechy przedsiębiorczości, choćby zdobywając dodatkowe kwalifikacje zawodowe czy współpracując jednocześnie z kilkoma teatrami. Raczej wsłuchajmy się w ich słowa i odkryjmy, do czego im owa opowieść służy. Ostre przeciwstawienie dwóch epok – mitycznego „kiedyś" i dojmującej teraźniejszości – skoro tak częste u osób badanych, musi być moralnie funkcjonalne. Czarno-biały obraz historii transformacji to z jednej strony ślad wewnętrznego rozdarcia, z drugiej zaś retoryczny gest służący ocaleniu – poprzez zamknięcie w kapsule czasu – tego, co uznaje się za wartość. Jakie to wartości zostały w ten sposób „zahibernowane"? Odpowiemy już na podstawie całości zebranych danych.

Po pierwsze, integralność – „życie teatrem", o którym wspominał szewc, oznacza, że hasła, jakie padają ze sceny, powinny być realizowane także poza sceną: w czasie prób, w gabinecie dyrektora, w teatralnym bufecie i na bankiecie. Jeśli chcemy propagować demokrację i równość, najpierw trzeba zauważyć belkę we własnym oku.

Po drugie, transparentność – dobry obieg informacji to podstawa zaufania i narzędzie doskonalenia się organizacji; w teatrze i tak wieści szybko się rozchodzą, więc najlepiej otwarcie komunikujmy politykę zatrudnienia i płac. Nie rezygnujmy ze spotkań i omówień w gronie przedstawicieli wszystkich działów – podstawą utożsamienia się z miejscem pracy jest wiedza o tym, dokąd zmierzamy, tak w perspektywie jednej produkcji, jak i całej kadencji dyrekcji.

Po trzecie, egalitaryzm i kolektywizm – praca fizyczna jest tak samo godna szacunku, jak praca intelektualna, a teatr rodzi się ze współpracy i wzajemnego zrozumienia natury odmiennych kompetencji.

Po czwarte, gospodarność – nie marnujmy środków brakiem dobrego planowania; szanujmy pracę wykonawców poprzez staranne przygotowanie koncepcji i budżetu; eksperymenty artystyczne nie powinny wykluczać się z myśleniem ekologicznym.

Po piąte, dziedzictwo – konsekwencją gospodarności i szacunku dla pracy jest dbałość o ciągłość tradycji wykonawczych; bez wspierania transferu wiedzy będziemy wciąż wyważać otwarte drzwi.

Po szóste, i najważniejsze, transformacja – to, co nadaje sens każdej pracy, to możliwość twórczego udziału w przeistoczeniach; nie posiłkujmy się „gotowcami" (gotowymi produktami czy projektami),

jeśli nie jest to absolutnie konieczne.

Tym samym, na koniec, wróciliśmy do kategorii przemiany, ale tylnymi drzwiami – przechodząc przez dział techniczny. Sensowna praca w teatrze (i nie tylko w teatrze) to praca, która daje poczucie sprawczości, zdolności do uczynienia różnicy, wprowadzenia istotnej zmiany. Umiłowanie „sztucznej, dziwnej, tajemniczej formy" wspomniane przez stolarza, nie jest tu tylko wyrazem preferowanej przez niego estetyki, ale przede wszystkim wskazaniem na transformacyjny potencjał teatru i pracy w teatrze. Dopóki potrafimy stworzyć coś „od zera", jak wyraził się ów stolarz, dopóty czujemy, jak wiele w życiu zależy od nas samych. Perspektywa psychologiczna – głęboka przyjemność płynąca z samodzielnego wytwórstwa – spotyka się tu z perspektywą etyczną, bo, jak pisał Tischner, nadzieja płynie z przynależnej człowiekowi cechy ciągłej transformacji lub, jak pisał Georges Bataille, bezustannej możliwości transgresji.

Nazwisko ks. Tischnera nieprzypadkowo pojawia się w tym tekście po raz kolejny. Duchowy przewodnik ruchu Solidarności w kazaniach skierowanych do jego uczestników, a zebranych w tomie *Etyka solidarności*, zawarł etyczną perspektywę tego, co działo się w latach 1980–1981. Tischner zwracał w nich szczególną uwagę na kwestię godności pracy i moralnego wyzysku pracowników. Czytając je dzisiaj dostrzeżemy, jak wiele postulatów rzemieślników teatralnych w sposób niejawny traktuje ówczesne solidarnościowe ideały jako horyzont swoich współczesnych oczekiwań.

Kiedy rzemieślnicy tęsknią za dawnym „gospodarzem" – dyrektorem czy kierownikiem technicznym, który doglądał teatru jak własnego domu – to mimochodem przywołują filozofię zarządzania, którą Tischner nazywał właśnie gospodarowaniem, a którą określał jako służbę wspólnocie czynioną z umiłowaniem (wspomniana przez szewca „teatromania"). Kiedy zaś domagają się transparentności i otwartej komunikacji, zarówno z przełożonymi, jak i pomiędzy wszystkimi działami teatralnego organizmu, to tak jakby powtarzali za Tischnerem: „Praca to szczególna forma rozmowy człowieka z człowiekiem. Wytwór ludzkiej pracy wyrasta z porozumienia i służy porozumieniu. Owoc pracy jest jak wędrujące przez czas i przestrzeń słowo" [28].

Mam nadzieję, że udowodniłam, że choć przy pierwszym oglą-

dzie narracje rzemieślników mogą świadczyć o postawie roszczeniowej, to w głębi są nośnikami rzemieślniczego i solidarnościowego etosu, którego istotę stanowią sprawczość i podmiotowe relacje. Przy czym dla rzemieślnika warunkiem absolutnie koniecznym do odczucia własnego potencjału transgresyjnego jest twórcze wyzwanie, wymagające zarówno pracy rąk, jak i wyobraźni. Rzemieślnik spełniony to taki, któremu dane jest pracować jednocześnie dłutem i myślą. Wtedy ma szansę pojawić się mickiewiczowski ogień, który, jak pisał wieszcz o słowie, stapiając ciało i ducha, „przenika i pochłania całą naszą *organizację*" [Mickiewicz 77–78].

Badania nad rzemiosłem teatralnym pokazują, że sfera produkcji i sfera duchowa, do której przynależą wartości etyczne, są ściśle połączone. Najwyższy więc czas, aby kategorię przemiany rozumieć znacznie szerzej, niż dotychczas. Nie tylko jako propozycję estetyczną, służącą wytwarzaniu spektakli, ale jako ekologię sztuki, która, jak pisała Suzi Gablik, czerpie inspirację z integracyjnej roli sztuki, obejmując „całą sieć relacji, w jakich sztuka funkcjonuje" [8]. Tym samym musi dokonać się zwrot, o którym mówił Tischner w kazaniu w Hali Olivii podczas Zjazdu „Solidarności" we wrześniu 1981: „Dotychczas najczęściej uwagę Polaków przykuwało pytanie: co robić? Co robić, aby Polska była krajem niepodległym? Co robić, aby było więcej chleba? Co robić, aby było więcej książek? Dziś sytuacja jest inna. Nie, nie można powiedzieć, że pytanie »co robić?« nie jest aktualne. To także ważna dziś sprawa, ale na pierwszym planie jest: jak robić. Naszym problemem stała się jakość pracy. Powiedzmy jeszcze dokładniej: problemem stała się kultura pracy" [123].

Zofia Smolarska – wykładowczyni Akademii Teatralnej w Warszawie, członkini redakcji „Polish Theatre Journal" i wiceprezeska Polskiego Towarzystwa Badań Teatralnych. Publikowała między innymi w „Teatrze", „Performerze" i „Theatre Forum". Współpracowała z kolektywem Rimini Protokoll oraz Edit Kaldor przy partycypacyjnych projektach teatralnych, co opisała w książce *Rimini Protokoll. Ślepe uliczki teatru partycypacyjnego*. W rozprawie doktorskiej zajmuje się badaniem pracy rzemieślników teatralnych.

ATR

TED

05

Tworzyć teatr inaczej

Dobromir Dymecki / Małgorzata Wdowik

Trudno mi zachwycać się dobrym spektaklem jeśli wiem, że podczas pracy nad nim ludzie zostali nadużyci, źle potraktowani czy zrobieni w bambuko.

Dobromir Dymecki

Małgorzata Wdowik

Źle rozumiana pasja oraz poświęcenie tworzą furtkę dla przemocy.

Tworzyć teatr inaczej

Dobromir Dymecki / Małgorzata Wdowik

Dobromir Dymecki: - W swoich spektaklach dużo pracujesz z nieprofesjonalnymi aktorami. W polskim teatrze instytucjonalnym chyba nie ma wielkich tradycji takiego typu pracy, chociaż amatorzy pojawiają się w teatrze coraz częściej, np. w *Dziadach* Radka Rychcika czy koprodukcjach Teatru 21 Justyny Sobczyk. W szkole teatralnej tego typu pracy raczej nie uczą, jak więc się przygotowujesz? Pytam, bo to dosyć delikatna materia. Masz jakieś wypracowane przez siebie metody?

Małgorzata Wdowik: - Często dla dzieci czy pełnoletnich amatorów medium teatru jest czymś nowym. Wchodzą do niego z pewnym rodzajem zaufania. Jest w tym obietnica przygody – to, co się tu wydarzy, będzie dla nich czymś wyjątkowym, „przygodą, która może się już nie powtórzyć". Ja wiem, że im zależy i że mi ufają, ale pojawia się też pytanie, co ja z tym zrobię? Dlatego pracując nad spektaklem tworzę partnerską relację ze wszystkim twórcami. Staram się nie przekraczać ich granic, ale i nie pozwolić im na przekroczenie moich granic, a przy tym zachować wzajemny szacunek mimo różnych perspektyw i doświadczeń. To trudne zadanie nie tylko w pracy z dziećmi. Podczas ostatniej produkcji zaistniała sytuacja, w której jeden z chłopców miał konserwatywne poglądy, a inny lewicowe i się zaczęli ścierać. Staję wtedy przed problemem: jak utrzymać szacunek w tej grupie i tak samo szanować ich zdania, choć moje poglądy byłyby bliższe tylko jednemu z nich? Jak nie pozwolić, żeby żaden z tych chłopców nie poczuł się gorszy, żeby nie zaczął być niszczony przez grupę, która może nie podzielać jego poglądów? Bo przecież na próbach między tymi chłopcami może się rozwinąć taka mikroprzemoc: dogadywanie, obrażanie. To też trzeba wziąć pod uwagę przy tworzeniu spektaklu z dziećmi. Dlatego na kształt przedstawienia często mają wpływ decyzje etyczne, a nie artystyczne. Trzeba pracować na to, żeby ta grupa utrzymała się do końca i nie był skłócona, żeby mogła razem coś stworzyć.

DD: - Żeby energia nie poszła w konflikt. Dlatego tak kluczowe jest zbudowanie dobrego zespołu. Ja ciężko znoszę sytuacje konfliktu w grupie, zwłaszcza te w zespole aktorskim. Zdarzył mi się projekt, podczas którego jeden z głównych aktorów grał totalnie na siebie i pod siebie ustawiał innych. Wszyscy mieli realizować jego wizję. Reżyser dawał grupie dużą wolność, więc

aktor skorzystał z niej i w dosyć opresyjny sposób zaczął ustawiać wszystko i wszystkich pod siebie. Zespół w pewnym momencie powiedział „dosyć", co ostatecznie skończyło się odejściem tego człowieka. Ale sytuacja była skrajnie nieprzyjemna.

Wracając jednak do tematu: jaką widzisz różnicę w pracy między profesjonalistami a amatorami?

MW: - Jedną z różnic jest moment wyboru, z kim chcesz pracować nad spektaklem. Ja nie wybieram tylko osoby która będzie coś odgrywać czy reprezentować na scenie. Ja wybieram przede wszystkim bohaterkę, bohatera mojego spektaklu. Mój zły wybór może wpłynąć na kształt całego przedstawienia, a nie wyobrażam sobie, że po trzech tygodniach prób jakiemuś chłopcu lub dziewczynce podziękuję za współpracę i wyrzucę ją lub jego z obsady.

DD: - Masz jakiś sposób na to, jak dobrze wybrać?

MW: - W przypadku spektaklu *Dziewczynki* przeprowadziłam kilka wywiadów z kilkunastoma dziewczynkami, dodatkowo zrobiłyśmy dwudniowe warsztaty z Martą Ziółek, i z tej grupy wybrałam pięć dziewczynek. Uczestniczki warsztatów nie były poinformowane, że robię spektakl, więc nie musiały przynieść piosenki, wierszyka czy układu tanecznego, a ich występ nie był oceniany, były zatem w bardziej komfortowej pozycji niż na castingu. Jeśli nie podobało im się zaproponowane ćwiczenie, manifestowały to. Podobny proces selekcji miał miejsce przy *Gniewie*, ale podczas pracy nad tym spektaklem zrozumiałam, że ta warsztatowa forma też może być pewnego rodzaju oszustwem. Bo jak spotkałam się z wybranymi przeze mnie chłopcami, oni od razu powiedzieli: „A ja myślałem, że pani wybierze Bartka, że pani wybierze kogoś innego".

DD: - Czyli od początku wiedzieli, że kogoś wybierzesz.

MW: - Tak. Zaczęłam się zastanawiać, czy ta warsztatowa metoda nie jest może bardziej dla mojego komfortu? Że to tylko taka zmyłka, żeby oni nie czuli się w ten sposób wybierani? Że mimo wszystko jest to rodzaj dziwnego castingu? A może lepiej grać w otwarte karty i powiedzieć, że to casting i jakie są kryteria? Chociaż dla mnie samej kryteria są niejasne. Zawsze intuicyjnie wybieram oso-

by, z którymi chcę spędzić czas, wspólnie przeżyć kilka miesięcy, także takie, dla których ta praca mogłaby coś znaczyć. I szczerze mówiąc nigdy się nie pomyliłam.

DD: - A jak budujesz z dziećmi relacje? Bo przecież to nie są relacje czysto zawodowe. Odpowiedzialność jest dużo większa.

MW: - Na początku współpracy z każdą z wybranych osób osobno się spotykam. Opowiadam im, jak sobie wyobrażam naszą współpracę i pytam, czy są gotowi w nią wejść i wziąć za to odpowiedzialność. Mówię, że zabawa się kończy, a od teraz jest między nami rodzaj umowy, do której jednak zawsze możemy wrócić, jeżeli ktoś z nas będzie czuł się niekomfortowo. Pytam, czy chcieliby jeszcze coś do tej umowy dodać. To rodzaj przygotowania gruntu pod partnerską sytuacje pracy nad spektaklem. Mam wrażenie, że przekłada się to na proces wytwarzania materiału scenicznego, a potem na ich obecność na scenie. Zazwyczaj okres prób trwa sześć, osiem tygodni. Na początku przychodzę do nich z listą tematów i zadań. Robimy mnóstwo ćwiczeń, warsztatów ruchowych, które jednak nie mają na celu produkcji konkretnej sceny. W tej fazie prób po prostu wyłuskuję zdarzenia, sytuacje, napięcia, a potem staram się stworzyć z nich szkic, który nazywam scenariuszem, nad którym wspólnie pracujemy. Dlatego materiał, który finalnie znajduje się w spektaklu, wytwarzany jest na próbach, a następnie w mniejszym bądź większym stopniu zostaje przekształcony przeze mnie i moich realizatorów. Zależy mi, żeby osoby, które wybrałam czuły, że to ich spektakl. W pracy z naturszczykami, z dziećmi, interesuje mnie autentyczność i nieprzewidywalność, które wnoszą na scenę. Brzmi to trochę romantycznie, ale w praktyce oczywiście nie jest takie łatwe. Z jednej strony jest potrzeba autentyczności, z drugiej jednak medium teatralne nie jest na tyle otwarte, żeby tę autentyczność w pełni akceptować. Spektakl musi mieć rytm i być atrakcyjny, bo tymi kategoriami będzie oceniany. Mimo, że faktycznie powstaje coraz więcej spektakli z amatorami, to często mam wrażenie, że ich autentyczność, specyficzna dynamika ciała oraz nieprzewidywalność muszą jednak jakoś wpisać się w teatralną maszynkę. A jak mam zmusić chłopca z ADHD, żeby co spektakl zachowywał się tak samo? Czyli w jakimś sensie teatr jest wytworzony pod profesjonalne ciała, ciała perfekcyjne, będące w stanie utrzymać

rytm i coś powtórzyć, które mogą się na grze zafiksować.

DD: - No tak, ale tutaj są zupełnie inne kryteria oceny. Trudno w twoich przedstawieniach kogoś rozliczać z tego, jak coś zagrał czy nie zagrał.

MW: - No właśnie, ale w finale musimy dostarczyć produkt, przedstawienie – najlepiej na tyle dobry, żeby oni, amatorzy, nie mieli problemu z graniem „brzydkiego" spektaklu. Z drugiej strony są dla mnie współtwórcami, bohaterami tego spektaklu. Pracuję z nimi nad tym, co do niego wprowadzają, a wnoszą swoje emocje, charaktery, tożsamość. Pracuję na bardzo personalnych tematach. To normalne w teatrze, ale w tym wypadku to są jednak dzieci biorące udział w „przygodzie życia". Wyobraź sobie, że przychodzi dorosły i mówi: „Opowiedz o sytuacji, kiedy przyblokowałeś wyrażenie własnej emocji". Niby proste. Ale kto wie, na ile mocno emocjonalnie oni w to wejdą? Czy „przez przypadek" nie poruszę jakiegoś niezwykle trudnego dla nich tematu? I tu rodzi się pytanie o granicę. Przez to, że chcę z nich czerpać i chcę, żeby oni to ze mną wspólnie wytwarzali, też chodzę po bardzo grząskim terenie.

DD: - Możesz kogoś dotknąć.

MW: - Mogę kogoś dotknąć i muszę wziąć za to odpowiedzialność. Jeżeli mówię, że jest zgoda na wyrażanie takich emocji, to znaczy, że jest też na nie przestrzeń i muszę tę przestrzeń do końca utrzymać. No, ale są takie momenty, kiedy dotykasz tego, co boli, na przykład kompleksu, bo ktoś nie czuje się dobrze z własnym ciałem. Jeden chłopiec może drugiego obrazić, a ty jesteś tego świadkiem i czujesz, że dla tego drugiego chłopca to bardzo bolesne, musisz więc tę sytuację skonfrontować, rozładować, nie zajmując przy tym czyjejś strony. Muszę się na takie sytuacje otworzyć i muszę być na nie gotowa. Muszę też osoby, z którymi pracuję, dosyć mocno widzieć i być razem z nimi. Na szczęście nie znalazłam się jeszcze w sytuacji, żeby źle to się skończyło, że poszliśmy ewidentnie gdzieś za daleko. Kiedyś pojawił się pomysł, aby widzowie na spektaklu mogli robić zdjęcia i umieszczać je na Instagramie. Ale co zrobić, gdy na przedstawienie przyjdą koledzy i koleżanki jakiejś dziewczyny czy chłopaka, zrobią im niekorzystne zdjęcia, a potem wyśmieją

ich w szkole? Na ile coś, co w przestrzeni prób jest dla dziecka akceptowalne, możesz wystawić na widok publiczny, żeby nie zostało to przeciwko niemu wykorzystane? Na ile możesz poruszać pewne tematy z dziećmi, o których nie wiesz, czy poruszyliby je rodzice? Na przykład o aborcji, seksualności, feminizmie. Dziwna mieszanka. Albo kiedy takie pytanie pada ze strony dziecka. Na ile masz na nie odpowiedzieć, skoro nie wiesz, czy rozmawiały już na ten temat z rodzicami, albo czy rodzic chciałby, żebyś o tym rozmawiał z ich dzieckiem. A przecież praca z dziećmi nie kończy się w momencie premiery. Pewne sytuacje są jeszcze przed nami. Dziewczynki grają swój spektakl już dwa lata. Przez ten czas bardzo zmieniły się tak one, jak ich podejście do własnego ciała. Dorosły, dojrzały. Wiem, że spektakl z chłopcami też będzie grany przez dwa lata, więc zastanawiam się, jak będą zmieniały się ich ciała i jak wpłynie to na treść spektaklu. Bo pewnych rzeczy na przykład zaczną się wstydzić, na inne będą otwarci, a jeszcze inne będą ich nudziły. Jeśli któryś z nich będzie się wstydził zagrać moją ulubioną scenę, to ją wyrzucę? W przeciągu dwóch lat w życiu nastolatka może zmienić się bardzo dużo. Ostatnio jedna z dziewczynek napisała mi SMS-a z pytaniem, czy może obciąć włosy, a jeśli tak, to o ile, bo w spektaklu wszystkie mają długie włosy. Bardzo mnie zaskoczyło, że podejmując swoją decyzję wzięła pod uwagę nasz spektakl.

DD: - A zdarzyła ci się kiedyś odwrotna sytuacja, w której np. ktoś próbował ciebie umniejszyć?

MW: - Poruszasz temat hierarchii w teatrze oraz związanej z tym potrzeby dominacji. Ciekawa w tym wypadku jest figura początkującego reżysera czy reżyserki. Często jest tak, że jeśli jesteś młodym reżyserem czy reżyserką, która przychodzi do zespołu aktorskiego, to twoje zdanie może być właśnie umniejszane. Pojawia się podejście: „Teraz cię nauczymy, jak masz reżyserować". Jeśli przychodzisz z inną metodą pracy nad spektaklem, nierzadko pojawia się wobec niej sprzeciw. Część aktorów nie bierze pod uwagę faktu, że nowy reżyser bądź reżyserka może mieć inną metodę pracy od tej, do której są przyzwyczajeni. Zdarza się nawet, że zespół zaczyna chodzić do dyrektora i skarżyć się, że „on, ona nie wiedzą, jak poprowadzić spektakl, nie wiedzą, co zrobić". Wiąże się to z brakiem szacunku do innych metod pracy, a co za tym idzie z próbą

zdominowania młodego twórcy przez swoje wyobrażenia o tym, jak powinien wyglądać teatr.

DD: - Myślę, że największa rewolucja w teatrze, jaka obecnie się dokonuje, to ta w podejściu do pracy, do zmiany myślenia o instytucji teatru i jej funkcjonowaniu. Przez zwykłego widza pewnie nie jest to tak odczuwalne, bo przecież nigdy nie pyta, w jakich warunkach powstało to, co ogląda. Albo mu się podoba, albo nie. Ale z perspektywy naszego środowiska ta zmiana jest ogromna. To, jak powstaje przedstawienie, okazuje się być kluczowe. Trudno mi zachwycać się dobrym spektaklem jeśli wiem, że podczas pracy nad nim ludzie zostali nadużyci, źle potraktowani czy zrobieni w bambuko. Wiadomo, że wszyscy dopiero uczymy się i na razie bywa różnie. Nie wszyscy też chcą mieć własną podmiotowość, bo nie do końca wiedzą, co mają z nią zrobić, nie są przyzwyczajeni do tego, że ją mają.

MW: - Bywa, że kiedy przychodzisz do jakiegoś teatru i zaczynasz partnersko pracować z aktorami, którzy wcześniej pracowali w przemocowy sposób, a efektem tej pracy był spektakl, który odniósł sukces, to oni zaczynają cię uczyć tej przemocowości. I odbywa się to nie tylko na poziomie aktorów, ale także na poziomie całej instytucji. Dla mnie ciekawym jest, że ta przemoc istnieje nie tylko na poziomie aktor/aktorka, reżyser/reżyserka, ale również na poziomie innych pracowników teatru, którzy często muszą zostawać w pracy po godzinach.

DD: - Temat, który poruszyłaś, to temat rzeka. Łamanie praw pracowniczych w teatrze to nagminna praktyka. Jak czasami słyszę, w jakich warunkach pracują ludzie, ile zarabiają i jak są traktowani, to momentalnie skutecznie zamyka mi to mordę. Bo mogę sobie narzekać czy krytykować, ale okazuje się, że w porównaniu z nimi i tak mam całkiem nieźle. Bo ktoś musi zapieprzać w nadgodzinach, pracować w fatalnych warunkach i strasznie mało mu się płaci, jeżeli w ogóle. Pracuje w warunkach jakiejś totalnej dyspozycyjności i nie może sobie niczego zaplanować, bo z dnia na dzień szef mówi mu, o której ma być w pracy. A ci ludzie mają przecież rodziny, dzieci, muszą się kimś opiekować czy pójść do lekarza. Rozumiem argument, że nie pracujemy w fabryce gwoździ i że teatr

narzuca bardzo specyficzny tryb pracy, ale brak podstawowych regulacji jest dla mnie zwyczajnie nieludzki.

MW: - W Niemczech jeśli próbę zaplanowano od godziny 18 do 22, to punkt 22 wszyscy wychodzą, bez słowa. Instytucja o to dba. Pracownicy wiedzą, że mogą wyjść. Mają też związki zawodowe, które chronią ich prawa pracownicze. Nie jestem zwolenniczką tak radykalnych obostrzeń i braku miejsca na dyskusje, ale widzę potrzebę stworzenia także regulacji dla władzy reżysera nad czasem pracy pracowników teatru.

DD: - Dużo zależy od reżysera i tego, czy jest w stanie tak zaplanować swoją pracę, żeby inni również mieli szansę żyć. Czasami o tym, co będzie robione następnego dnia, decyduje się na koniec wieczornej próby. Taka wolna amerykanka powolutku przechodzi chyba do historii. Niedawno w TR, po konsultacji ze związkami, wyraźnie uregulowano tryb pracy. To bardzo ważny ruch, bo uwzględnienie czasu wszystkich pracowników automatycznie zmniejsza frustrację w zespole. Ale myślę, że polski teatr czeka jeszcze dosyć długa droga, ażeby wyjść z tego feudalnego myślenia. Największa szkoda, że politycy mają niezwykle małą świadomość tego, jak pracują instytucje kultury. Problemy pracy, jakie w nich istnieją, to często nie kwestia ich bezradnych dyrektorów czy dyrektorek, tylko organizatorów tych publicznych instytucji, którzy zupełnie nie są nimi zainteresowani. Albo chcą mieć totalny spokój, więc interesuje ich tylko budżet, najlepiej jak najmniejszy, albo – jak prawica – traktują instytucje kultury jako narzędzia polityczne. Nie mówiąc już o wiecznym niedofinansowaniu tych placówek. Zarobki w teatrze z roku na rok się nie zmieniają albo są wręcz niższe. Mam wrażenie, że teatr staje się coraz bardziej miejscem hobbystycznym, stawiającym jedynie na rozwój, chociaż z tym też różnie bywa.

MW: - Kategoria pasji jest często nadużywana. Niby tworzymy coś dla większego dobra, robimy sztukę przez duże S, więc w ten proces wpisany jest także rodzaj poświęcenia, które mamy ponieść. Ale co ciekawe, nasze poświęcenie nie jest indywidualne, tylko stoi za nim cały sztab ludzi, którzy muszą ponieść je z nami: pracownicy techniczni, panie garderobiane, inspicjenci, asystenci. Dla mnie źle rozumiana pasja oraz poświęcenie tworzą furtkę dla przemocy.

Nie wspominając już o braku transparentności zarobków.

DD: - Tak, to też jest cały czas temat tabu.

MW: - A jak wyglądają relacje aktor–reżyser z twojej perspektywy?

DD: - To zależy od reżysera czy reżyserki i od modelu pracy jaki zaproponuje. Bardziej lub mniej, ale generalnie aktor czy aktorka w relacji z reżyserką czy reżyserem zawsze jest pod nim i to od reżysera czy reżyserki zależy, ile aktor czy aktorka będzie miał do powiedzenia i jaką będzie miał możliwość decydowania. Niektóre reżyserki czy reżyserzy starają sie niwelować tę hierarchiczna strukturę, niektórzy znów w najlepsze z niej korzystają. Żeby było jasne: nie jestem zagorzałym przeciwnikiem hierarchii, myślę że może być bardzo twórcza w sytuacji, kiedy warunki czy zasady dla obu stron są jasne i przejrzyste. Natomiast w stosunku do instytucji aktorzy, zwłaszcza etatowi, znajdują się w sieci zależności i podległości, więc ich decyzyjność przeważnie sprowadza się do godzenia lub niegodzenia na przedstawione warunki. Ostatnimi czasy jednak wyraźnie się to zmienia, tak jak w TR Warszawa, gdzie większość ważnych, strategicznych decyzji dotyczących kształtu tego teatru udaje się konsultować z zespołem aktorskim.

MW: - Czy kiedykolwiek pracowałeś w strukturze, która nie była typowo hierarchiczna, na przykład w strukturze horyzontalnej, w kolektywie?

DD: - Wydaje mi się, że trzeba rozróżnić pracę, w której twórcy starają się działać kolektywnie, od prawdziwego kolektywu. Ten drugi, zupełnie inaczej niż na Zachodzie, w Polsce tak naprawdę nie istnieje. Oczywiście, zdarza mi się praca oparta na wartościach kolektywnych, i to coraz częściej. Tak, jak na przykład w twoim przypadku. Wysłuchujesz głosów wszystkich i bierzesz je pod uwagę. Twórcy u ciebie mają dosyć dużą wolność, ale ostateczna decyzja i tak należy do ciebie.

WM: - W Niemczech z grupą teatralną K.A.U. tworzymy spektakle kolektywnie. Czyli udaje nam się nie tylko wspólnie wytwarzać koncept i go realizować, ale wspólnie bierzemy również

odpowiedzialność za spektakl. Proces wytworzenia przestrzeni, w której w czwórkę mogliśmy być na tym samym poziomie decyzyjni, trwał bardzo długo i wymagał wielu kompromisów od każdego z nas. Często spędzaliśmy więcej czasu rozmawiając o tym, jak pracować, niż o tym, nad czym obecnie pracowaliśmy. Ale to się opłacało, bo jako grupa mogliśmy zdziałać więcej i realizować takie projekty, których w pojedynkę nigdy nie bylibyśmy w stanie zrealizować. Mimo mojej wielkiej fascynacji takim sposobem pracy, mam jednak coraz mniej złudzeń, że uda się stworzyć w pełni kolektywny model pracy w teatrze instytucjonalnym.

A ty jak uważasz: jest to możliwe w takim teatrze?

DD: - Funkcjonowanie prawdziwego, niezależnego kolektywu w dzisiejszych warunkach jest moim zdaniem niemożliwe i, co więcej, jest to problem systemowy. Nie wypracowano żadnego sensownego systemu wsparcia – choćby finansowego – dla takiego rodzaju pracy. Taka choćby Komuna Warszawa, której najbliżej jest chyba do zachodniego modelu kolektywu, ciągle boryka się z problemami finansowymi. A chwilowe kolektywne spotkania różnych osób w konkretnej instytucji przy okazji jakiegoś projektu raczej nie mają szans na kontynuację. Wpływ na wytworzenie się podobnego parakolektywu ma tak wiele różnych czynników, że zebranie grupy osób, które będą jednakowo zaangażowane i zainteresowane danym projektem, graniczy z cudem. Nawet jeśli wśród twórców zapanuje pełna zgoda, to wciąż działają oni w ramach instytucji, której dyrektor może na przykład zakwestionować cały proces.

MW: - A tak z ciekawości - czy powiedziałeś kiedyś: „Dalej nie robię", „Nie i koniec"?

DD: - Nie przypominam sobie sytuacji, żebym całkowicie z takiej pracy zrezygnował, zawsze było miejsce na negocjacje. Natomiast, niestety, wciąż jesteśmy edukowani i przyzwyczajani do tolerowania różnych form przemocy. Dlatego kiedyś zdarzało mi się na to nie reagować, wydawało mi się to normalne i dopuszczalne. Ale to się zmieniło, bo teraz jestem dosyć mocno wyczulony na przypadki przemocy czy próby nadużycia. W takich momentach wyraźnie stawiam granice. Zauważam też, że w ogóle wyraźnie wzrosła zbiorowa świadomość i czujność na takie sytuacje. Ewidentnie zmienia

się też światopogląd i wrażliwość w sprawach związanych z ekosystemem. Ostatnio dużo powstaje projektów, które biorą ideę eko za temat, próbują budować naszą zbiorową świadomość oraz odpowiedzialność. Dlatego nie jestem na przykład pewien, czy z taką łatwością zaakceptowalibyśmy ćwiartkę martwego świniaka w spektaklu *W imię Jakuba S*. W 2011 roku był to mocny środek wyrazu, który faktycznie działał. Ale już wtedy był dość kontrowersyjny. W Teatrze Powszechnym w spektaklu Mai Kleczewskiej *Wściekłość* doszło do podobnej sytuacji i po interwencji jednej z aktorek prawdziwe mięso zastąpiono imitacją. Dzisiaj aż takie przekraczanie granic chyba nie jest potrzebne.

MW: - Skoro mówimy o przekraczaniu granic, to czy jest coś, czego nie zrobiłbyś na scenie?

DD: - Myślę, że byłoby kilka takich rzeczy, np. nie okaleczyłbym się i trudno mi sobie wyobrazić, że robię rzeczy w stylu wiedeńskich akcjonistów. Podobnie nie zrobiłbym tego, co widzieliśmy ostatnio w spektaklu Florentiny Holzinger *Apollon*, gdzie performerka takerem wbijała w swoje nagie ciało kartki papieru. Myślę, że to takie ekstrema, w które raczej bym nie wszedł. Ale jest przecież także cała masa mniej widzialnych przekroczeń, których człowiek dokonuje sam na sobie. Ja też miałem tendencje do ciągłego sprawdzania własnych granic, patrzenia na to, co dalej, jechania na stówę. Bywało to bardzo satysfakcjonujące i odkrywcze – i dla mnie, i dla widza. Ale była i druga strona tego medalu, która mówiła, że jak tak mocno, czasami do granic wytrzymałości, eksploatujesz siebie, to w pewnym momencie zaczynasz płacić duże koszty. W moim przypadku była to na przykład kontuzja pleców i niemal rok nietaniej rehabilitacji. Dlatego teraz staram się zachować rozsądek i mierzyć siły na zamiary, uważać i dbać o siebie. Nie chodzi mi przy tym o komfort, bo tam, gdzie trzeba docisnąć, dociskam i nie odpuszczam. Staram się jednak uważać i po ciężkim spektaklu porządnie odpoczywam. Bardziej kalkuluję koszty, chociaż nie zawsze da się je przewidzieć, bo czasami – jak w *Klątwie* Oliviera Frljića – sytuacja kompletnie wszystkich przerasta. Ciekawe jednak, że w tym spektaklu owo przekroczenie niemal w całości dokonuje się w sferze symbolicznej, bo na scenie, gdyby pozamieniać symbole, właściwie nic aż tak wielkiego się nie wydarza.

MW: - A jednak kontrowersje wokół *Klątwy* realnie odbiły się na życiu grających w spektaklu aktorów oraz ich rodzin. Mimo wsparcia instytucji oraz reżysera musieli stawić czoła radykalnym reakcjom hejterów oraz atakom prawicowych mediów. Niestety, w momencie odgrywania takiego spektaklu właśnie aktorzy wystawieni są na pierwszy ogień i w nich głównie kierowane są groźby. To filmiki, zdjęcia czy memy z ich twarzami były rozpowszechniane w telewizji i internecie, i to oni musieli mieć ochroniarza w kulisach. Ja jako reżyserka po premierze mogę wyjechać, a potem ewentualnie pojawić się na próbie wznowieniowej przed kolejnym sezonem, w którym spektakl wraca na scenę. W umowie mam wypisane przede wszystkim warunki zrealizowania spektaklu. Aktorzy inaczej: za każdym razem, kiedy spektakl jest grany, muszą stanąć przed widownią, nie wiedząc, jakiej tym razem mogą spodziewać się reakcji. Kto bierze odpowiedzialność, jeśli spektakl wywołuje tak silne reakcje, jak *Klątwa*? Reżyser? Teatr? Sama się zastanawiam, jak bym się zachowała na miejscu Oliviera Frljića.

DD: - W tym przypadku według mnie to dyrektorzy wzięli gigantyczną odpowiedzialność za bezpieczeństwo aktorów i widzów. Spektakl Frljića to chyba najbardziej ekstremalny przypadek, z jakim się zetknąłem. To, co w związku z nim się wydarzyło, z zaskoczenia zmusiło wszystkich pracowników do wykroczenia poza swoje kompetencje. No, bo skąd aktorzy nagle mają wiedzieć, jak radzić sobie w sytuacji zagrożenia zdrowia, a może nawet życia? Kiedy bycie aktorem bardziej przypomina zawód żołnierza, a cały teatr zamienia się w oblężoną twierdzę? Wszyscy uczestnicy tego spektaklu musieli nagle nabyć wiedzę nie ze swojej działki. Jestem pełen podziwu dla takiego ryzyka grania „po bandzie" i trwaniu przy tym z całą konsekwencją.

MW: - Jakbyś miał sobie wyobrazić, czego nie chciałbyś zrobić widzowi, to co by to było?

DD: - Nigdy się nad tym nie zastanawiałem. Wiem że potrafię jakoś oddziaływać na widza i na jego emocje, ale nie oznacza to, że zawsze jestem w stanie kontrolować sytuację.

MW: - W moim performansie *Nazwij to przyjemnie*, który zrealizowałam w Zachęcie – pracowaliśmy wtedy nad tematem furii –

Marta Ziółek jako performerka przez pół godziny niszczyła różne przedmioty. Dla mnie ten performans można rozważać etycznie na dwóch poziomach. Pierwszy wiązał się z zagrożeniem. Widzowie siedzieli w miarę blisko działań performerki i podczas pierwszego pokazu kilka spraw wymknęło się spod kontroli. Belka, którą Marta posługiwała się, by niszczyć rzeczy, uderzyła jedną z widzek, pojawiło się więc realne zagrożenie, a my w tamtym momencie straciliśmy pełną kontrolę nad performansem.

Z kolei na drugim poziomie przygotowywanie tego performansu było dla mnie czymś bardzo dziwnym, bo polegało na tym, że pojechałam z moim scenografem Aleksandrem Prowalińskim do chińskiego centrum handlowego pod Warszawą i za dwa tysiące złotych nakupiliśmy różnych rzeczy, które niszczyliśmy potem przez kolejne trzy dni. Wydaliśmy pieniądze na rzeczy, które będą zniszczone i które praktycznie wszystkie były z plastiku, więc ów perfomans nie należał do zbyt ekologicznych.

DD: - I jak to jest, wydać dwa tysiące na rzeczy, które mają zostać zniszczone w imię sztuki?

MW: - Ja czułam się z tym źle.

DD: - Wydajesz dziesiątki tysięcy na scenografię, a potem, jak przedstawienie schodzi ze sceny, w większości dzieje się z nią dokładnie to samo, to znaczy jest niszczona. Nie wiem, na ile teatry myślą o recyklingu tych rzeczy.

MW: - Zdarzają się też spektakle, które produkowane są za bardzo duże sumy pieniędzy i grane nieraz tylko trzy razy.

DD: - Kiedyś zdarzyło mi się, że faktycznie zagrałem spektakl tylko trzy razy. Po prostu nie wyszedł. Myślisz, że sztuka rozgrzesza każde działanie na scenie? Według mnie nie bardzo.

MW: - Pamiętam sytuację, kiedy Rodrigo Garcia w jednym ze swoich spektakli *Accidens* podłączył homara do mikrofonu tak, że słychać było bicie jego serca, po czym zaczął go gotować. Wybierał jednego homara, zawieszał go na haku, żeby wszyscy widzowie mogli zobaczyć zwierzę, a potem podtapiał je we wrząt-

ku. Jeden z widzów nie wytrzymał tego, podszedł i ściągnął homara z haka. Ale aktor był na taką interwencję przygotowany, bo wziął kolejnego... Dla mnie to była rzecz o nierównej relacji na scenie między nieświadomym zwierzęciem a performerem.

Mam podobny problem, kiedy nadużywa się historii naturszczyka. Widziałam kiedyś spektakl, w którym grające dzieci ewidentnie mówiły napisane nie przez siebie, ale przez twórców, słowa o molestowaniu seksualnym w rodzinie. Nie wiem, czy była to prawda, ale jeśli tak, to z przyczyn, o których wcześniej wspominałam, dość wątpliwa moralnie. Z kolei jeśli nie była to prawda, to i tak została przedstawiona widzowi w ten sposób, żeby poczuł, że jest to historia tej dziewczynki. Podobny rodzaj manipulacji na widzu i na dziecku jest dla mnie trudny do zaakceptowania.

I znów wracamy do tematu odpowiedzialności twórcy. Jeśli mówisz, że sztuka nie może wszystkiego, to jakbyś był na tym spektaklu, ściągnąłbyś tego homara z haka?

DD: - Dobre pytanie. Nie, pewnie bym tego nie zrobił.

MW: - A oglądałbyś przedstawienie do końca?

DD: - Nie wiem.

MW: - Bo ja wyszłam.

DD: - Wyszłaś? Nie obejrzałaś do końca?

MW - Nie.

DD: - Ja bym chyba obejrzał do końca.

MW: - No i co o tym myślisz jako widz? Jak się z tym wtedy czujesz?

DD: - Na pewno musi to być niewygodne. To kwestia światopoglądu: jeśli wszystko wydarzałoby się zgodnie z literą prawa, to chyba nie czułbym, że muszę jakoś gwałtownie interweniować. Wyobrażam sobie, że to musiał być okropny i nieznośny widok, ale rozumiem też środki. Garcia w bardzo radykalny i prowokacyjny sposób pokazuje, jaka jest rzeczywistość, bo przecież właśnie tak przyrządza

się homary. Pytanie, czy tak radykalny gest odmieni czyjąś świadomość, uwrażliwi odbiorcę na temat?

MW: - Często jest tak, że rozmawiamy z poziomu krytyki, a nie z realnych rozwiązań. Dlatego ciekawe są te zmiany dokonywane w TR Warszawa czy w Teatrze Powszechnym, o których wcześniej wspominałeś. W tej drugiej instytucji dyrektorzy zaprosili zewnętrznych obserwatorów, którzy badają teatr, rozmawiając z pracownikami ze wszystkich działów. Owi zewnętrzni obserwatorzy mają zwrócić uwagę na błędne działanie instytucji oraz ewentualne naruszenia. Pytanie brzmi: czy i jak wyniki owych badań będą miały wpływ na funkcjonowanie instytucji? I na ile zmiany zostaną zastosowane również wobec osób z zewnątrz, które pojawiają się w teatrach tylko na czas produkcji?

DD: - Pytanie, na ile pracownicy bez zahamowań i uczciwie będą mogli opowiedzieć o swojej pracy i o tym, co im doskwiera? Czy nie będą się bali, że jak za bardzo zaczną krytykować, to nie stracą pracy. To kwestia zbudowanego zaufania. Instytucja, ażeby się rozwijać, powinna wytworzyć warunki bezpiecznej krytyki. Otworzyć parasol ochronny dla krytyki samej siebie, co jest jak wiadomo trudne. Ale ta zmiana modelu musi się dokonać, to oczywiste. Na razie mamy miks struktur, które pamiętają jeszcze czasy PRL-u, z językiem zaczerpniętym z korporacji. Zmieniają się warunki umów. Znika to, co dla wszystkich kiedyś było zwyczajowe i oczywiste. Już dwa razy zdarzyło mi się, że niezbyt dokładnie przeczytałem umowę, bo ufałem, że jest jak zawsze. A tu podpisałem umowę, w której ktoś oznajmiał, że nie zapłaci mi za coś, za co zawsze miałem płacone. Dlatego teraz czytam te umowy, jakbym je podpisywał z Orange. Z drugiej strony w niektórych przypadkach korporacje wypracowały naprawdę dobre systemy pracy.

MW: - Tak, horyzontalne struktury to coraz częściej używany model organizacji pracy w korporacjach, bo najbardziej efektywny. Jest to wybór ideologiczny, dostosowany do elastycznych czasów. Teraz to nie organizacja, ale pracownicy są za wszystko odpowiedzialni, bo w ramach takiej struktury mają totalną wolność. Ja sama wypisuję na plakatach nazwiska wszystkich twórców w kolejności alfabetycznej. Coraz więcej twórców i instytucji decyduje się na

podobny gest. Ale czy za tym gestem idzie zmiana modelu pracy? Czy wypisywanie na plakacie nazwisk nie ze względu na hierarchię stanowisk, nie jest tylko gestem, który nie ma realnego wpływu na rzeczywistość? Może takie gesty wymagają wsparcia w postaci prawnych rozwiązań.

DD: - Na pewno taki gest jest już jakimś sygnałem zmiany myślenia. Mówi o tym, jak starasz się pracować.

MW: - Jeden z profesorów Akademii Teatralnej stosował jawną przemoc na studentach i studentkach, o której wszyscy wiedzieli od kilkunastu lat, ale dopiero w tym roku sprawa została upubliczniona. Po raz pierwszy też zostało wszczęte postępowanie dyscyplinarne. Co ciekawe, wcześniej nie pojawiały się oficjalne pisma do rektora przeciwko temu profesorowi. Pewnie kolejni dziekani obiecywali, że coś z tym zrobią, a potem nigdy nic nie robili. Nie było oficjalnego pisma, nie było więc także motywacji do podjęcia prawnego działania. Rzadko pracujemy nad wytworzeniem prawnych rozwiązań, ciągle tylko załatwiamy sprawy po kątach, wierzymy, że kolega to załatwi albo czekamy, aż sprawa przycichnie i nie będzie problemu. Sama często przyłapuję się na podobnym myśleniu. Zapominamy przy tym, że teatry oraz szkoły to instytucje publiczne i ich nieprawidłowe funkcjonowanie powinno być sprawą nas wszystkich, a nie grupki osób trzymających władzę.

DD: - Problem polega na tym, że szkoły, które powinny uczyć, jak radzić sobie z przemocą i jak jej zapobiegać, same ją generują. Jak mamy kształcić niezależne, świadome jednostki, skoro potem trafiają do systemu, w którym muszą być totalnie podległe, a w dodatku nie znają swoich praw? U nas na roku dopiero dzielny Romuald Krężel znalazł w którymś z regulaminów czy statutów, że mamy prawo brać udział w radach wydziału. Przed nami nie praktykowano tego na wydziale aktorskim. Oczywiście od razu z tego skorzystaliśmy. Ale nikt nas nie poinformował, że możemy w ten sposób mieć wpływ na uczelnię. O reżyserach się mówiło, że trzeba uważać i trzymać ich za mordę...

MW: - Reżyserom się mówiło, że aktorów trzeba manipulować...

DD: - No właśnie i jak tu się dogadać?

MW: - Kiedy zaczynałam studia na Akademii Teatralnej na pierwszym spotkaniu dziekan również nie uświadomił studentów, jakie są ich prawa i obowiązki, a tym samym jakie są jego obowiązki i prawa jako wykładowcy. Zostaliśmy tylko poinformowani, że jest to rok selekcyjny, czyli że mogę w każdym momencie wylecieć. Nikt nie uczył studentów, jak mają korzystać ze swoich praw. Jeśli jakiś wykładowca przychodził na zajęcia pijany, to mogłam ewentualnie cichaczem powiedzieć dziekanowi, że jeden z profesorów zachowuje się niestosownie. Wtedy dziekan pogroził mu palcem – i to wszystko. Teraz to się zmienia, przynajmniej na Akademii Teatralnej, gdzie tworzone jest stanowisko rzecznika akademickiego, który będzie odpowiedzialny za sprawy antydyskryminacyjne na uczelni. Planowane są także warsztaty o tej tematyce – nie tylko dla studentów, ale przede wszystkim dla kadry. Mam nadzieje, że zmieni to podejście do studenta. Wcześniej nie wytwarzało się w studencie poczucia, że instytucja jest dla niego wsparciem. Nie budowało się zaufania między instytucją, studentami, wykładowcami. Edukacja etyczna rzeczywiście kulała, teraz to się zmienia, ale myślę, że jeszcze długa droga przed nami, aby student był w pełni podmiotowo traktowany i miał wpływ na przykład na swój program nauczania. Za moich czasów byłam uczona, że mam manipulować aktorem, a moje umiejętności reżyserskie były podważane przez profesorów na oczach aktorów. Profesor nie dawał mi narzędzi i nie wspierał mnie, tylko wręcz przeciwnie: bardzo mocno mnie umniejszał. Te zachowania często są potem przez młodych reprodukowane. Byłam uczona tylko tego modelu jako słusznego i jedynie istniejącego. Nie dostałam dziesięciu magicznych narzędzi, „jak wyreżyserować dobry spektakl" – tylko dostałam jakiś rodzaj kondycji reżyserskiej, którą muszę wytworzyć w relacji z aktorami, z instytucją, z dyrektorami. To mówi mi, że tylko najzdolniejsi przetrwają, że w teatrach będzie jeszcze gorzej niż jest w szkole, że nie mogę być chora jako reżyserka, że nie mogę być w ciąży, że nie mogę być słaba, że nie mogę tego czy tamtego. A wszyscy wiemy, jak trudno jest tworzyć sztukę na ograniczeniach. Ja z tego systemu uciekłam po dwóch latach, ale wyobrażam sobie, że jeśli przez pięć lat ktoś jest karmiony takimi słowami, to potem trudno mu zrozumieć, że można chcieć tworzyć teatr inaczej.

Małgorzata Wdowik – reżyserka teatralna. Reprezentowała Polskę na Prague Quartiennale'15 z projektem *The Boundaries of Landscape*, który został nominowany do nagrody Promising Student Talent. W TR Warszawa zrealizowała spektakl *Piłkarze*, który dostał główną nagrodę na Festiwalu Młodej Reżyserii w Krakowie, a także spektakl *Strach* (premiera: kwiecień 2018). W sezonie 2016/2017 wyreżyserowała spektakl *Dziewczynki* w Teatrze Studio, a w sezonie 2018/2019 zrealizowała *Gniew* – drugą część trylogii dotyczącej reprezentacji emocji w teatrze. Obecnie studiuje na DAS Theater w Amsterdamie.

Dobromir Dymecki – aktor teatralny, telewizyjny i filmowy. Absolwent wydziału aktorskiego PWSFTviT w Łodzi. Pracuje w TR Warszawa, ma na koncie ponad 40 premier teatralnych. Współpracował z wieloma teatrami w Polsce, m.in. z Teatrem Nowym i Teatrem im. Jaracza w Łodzi, Krakowską Łaźnią Nową czy Teatrem im. Bogusławskiego w Kaliszu. W Warszawie związany był z Teatrem Dramatycznym, Teatrem Narodowym, IMKA i Teatrem Powszechnym. Obecnie współpracuje również z Nowym Teatrem. Pracował m.in. z Moniką Strzępką, Konstantinem Bogomolowem, Iwanem Wyrypajewem, Grzegorzem Jarzyną czy Kornelem Mundruczo.

06

Na wyspie byśmy nie przetrwali

Aneta Groszyńska / Agnieszka Jakimiak / Mateusz Atman

Aneta Groszyńska

W zasadzie każda scena tego spektaklu prowokuje do zadania sobie pytania o etyczność, o to, na co dzieci są gotowe, o przemocowe stosunki w teatrze – ale też uświadamia, jak wiele stereotypów i infantylizacji zakorzeniło się w naszym myśleniu o dzieciach. Być może bezwiednie podtrzymujemy w sobie idylliczną wizję dzieciństwa i projektujemy ją na dzieci?

Próby stały się „Władcą much” w pigułce — początkowy entuzjazm szybko zostaje zastąpiony przez chaos, zasady są łamane i ignorowane, pracę zastępuje zabawa. Jeden z chłopaków powiedział w trakcie próby: „Na wyspie byśmy nie przetrwali”.

Na wyspie byśmy nie przetrwali

Aneta Groszyńska / Agnieszka Jakimiak / Mateusz Atman

W październiku 2018 roku rozpoczęliśmy we trójkę pracę nad projektem *Władca much* w Scenie Roboczej. Mateusz Atman zaproponował formułę pracy, w której nie tylko nie ma jednego autora, ale przedmiotem i podmiotem spektaklu są chłopcy w wieku 10–14 lat. W tym kontekście zadaliśmy sobie kilka pytań, które odnoszą się do naszych projekcji, oczekiwań i doświadczeń związanych z tą pracą.

1. Brytyjski badacz Nicholas Ridout przypomina, że sceniczna obecność dzieci i zwierząt wywołuje u teatralnych profesjonalistów lęk: „Dzieci i zwierzęta na scenie sprawiają, że zaczynamy czuć, iż teatr to jednak zabawa dla dorosłych, a seksualny i ekonomiczny wyzysk są zawsze częścią tej gry; przede wszystkim czujemy, że teatr jest teatrem, kiedy wszystko się sypie i popada w niełaskę". Czy praca z dziećmi pozwala ci odkryć coś, czego o teatrze wcześniej nie wiedziałaś/wiedziałeś?

Mateusz Atman: - Ludzie, z którymi pracuję na scenie, tworzą teatr. Każda kolejna praca jest dla mnie odkrywaniem teatru, bo wciąż spotykam nowych ludzi. Przy *Władcy much* założyliśmy, że nie chcemy przygotować tradycyjnego przedstawienia szkolnego ani „tresować na scenę", że to chłopaki w wieku od dziesięciu do czternastu lat będą bohaterami performansu. Praca z dziećmi pozwoliła mi odkryć, jak to jest, gdy wszystko się sypie. (śmiech) Nie odkryłem niczego, czego bym wcześniej nie wiedział lub nie podejrzewał. Ale w praktyce uderzające jest to, jak wiele wysiłku kosztuje przygotowanie prób dla dzieci i jak bardzo trzeba walczyć o ich uwagę, jak szybko się dekoncentrują i tracą zainteresowanie oraz jak wiele czasu, cierpliwości i wytrwałości należy poświęcić, by wypracować jakąkolwiek jakość artystyczną. W tym sensie praca z dziećmi może przypominać pracę ze zwierzętami. (śmiech)

Agnieszka Jakimiak: - Na pewno jest tak, że praca z dziećmi przypomina, że teatr bywa strukturą opartą na manipulacji i władzy. Z jednej strony wiem, że praca z aktorkami i aktorami w teatrze instytucjonalnym często polega na nierównej dystrybucji wiedzy i władzy (nawet jeśli wszyscy uczestnicy pracy mają równie istotny wpływ na treści pokazywane w spektaklu, to ostatecznie reżyser/reżyserka decyduje o ich montażu i kontekście). Z drugiej strony, staram się

dążyć do funkcjonalnego podziału odpowiedzialności i przemodelowania zastanych hierarchii – w procesie pracy zadajemy sobie często pytania dotyczące demokratycznego podejmowania decyzji i rozszerzamy pojęcie autorstwa, nie narzucam jednej wizji. Zależy mi, żeby każde rozwiązanie było wypracowywane w grupie twórczyń i twórców oraz przez nich rewidowane. Praca z dzieciakami przypomina mi bezustannie, że to, co oczywiste w założeniu, nie jest takie proste w realizacji. Zawsze zakładałam, że grupa nie potrzebuje jednego lidera, ale w konfrontacji z chłopakami nie wyobrażam sobie rozdzielenia odpowiedzialności, wiem, że trzeba jednej osoby dowodzącej. Nie znoszę używania wojskowej i sportowej terminologii w kontekście teatru, a o pracy z dzieciakami często mówię jak o wojennym froncie. Lubię wspólne podejmowanie decyzji, ale bywa, że staję naprzeciw chłopaków i mówię: to moje słowo jest ważne, nie możecie go podważać, róbcie, co mówię – czyli robię wszystko, co nie do końca odpowiada mojej wizji współpracy w teatrze pozbawionym hierarchii. Mówię sobie, że robię to po to, żeby wyeliminować rzeczy, które nie odpowiadają jej jeszcze bardziej: zaszczepione przez szkołę przekonanie, że najważniejsze jest bycie najlepszym, wszechobecna wśród dzieci przemoc wobec słabszych, dyskryminujący język. Ale wcale nie jestem pewna, czy moja postawa w pracy z dziećmi nie powtarza zastanych praktyk.

2. W spektaklu Societas Raffaello Sanzio *Genesi, from the museum of sleep*, w segmencie poświęconym Auschwitz na scenie pojawia się sześcioro dzieci, których sceniczne działania przywołują takie obrazy, jak komory gazowe Auschwitz czy zabójstwo Abla przez Kaina. Spektakl otworzył dyskusję o udziale młodych aktorów w tworzeniu komunikatu, którego (najprawdopodobniej) nie rozumieją i o etyczne granice pracy z dziećmi. Jak rozumiesz udział dzieci w spektaklu, w którym praca z nimi balansuje na granicy etyczności?

Atman: - Przede wszystkim nie uważam, by dzieci na scenie były młodymi aktorami. Doceniam profesję aktorską i chociaż autentyzm i naturalność na scenie są niezastąpione, to „młodymi aktorami" wolałbym nazywać studentów aktorstwa. Etyczną granicę pracy z dzieckiem wyznacza rodzic. Dzieci na scenie natomiast nie muszą znać całego bagażu kontekstów oraz historyczno-kulturo-

wej wiedzy zawartej w scenie, w której grają. Niektórych rzeczy po prostu nie są w stanie zrozumieć. Z moich obserwacji wynika, że chłopaki znają przemoc i przemoc ich interesuje – to jeden z ich podstawowych sposobów ekspresji i budowania relacji. Oprócz okrucieństwa ich bronią są kłamstwa i spryt: doskonale wiedzą, że dorośli uważają dzieci za urocze i niewinne, i to wykorzystują. Są skupieni na sobie, ale szybko budują sojusze i hierarchie. W naszej grupie błyskawicznie wytworzyły się podgrupy – jak w powieści Williama Goldinga. Ci bardziej uparci i agresywni dominują nad grupą. Zaczęliśmy nawet myśleć z Agnieszką, że *Władca much* to nie powieść paraboliczna. *Władca much* to powieść dokumentalna.

Jakimiak: - Wydaje mi się, że w wypadku, kiedy spektakl jest tworzony przez dorosłych i dla dorosłych, trzeba liczyć się z tym, że komunikat nie będzie jasny dla dziecięcych performerów. Nie jestem pewna, czy oskarżenie o nadużycie jest zawsze na miejscu, szczególnie w wypadku, kiedy obecność dzieci jest związana z konstruowaniem konkretnego obrazu. Pytanie o etyczność pojawia się na pewno w kontekście bardziej podmiotowego podejścia wobec dzieciaków. W procesie pracy zyskujemy informacje, które nie zawsze są mile widziane na scenie: dzieci pozwalają sobie na przekleństwa, osobiste wyznania, słowne i fizyczne zaczepki. Nawet jeśli mają świadomość, że te materiały mogą znaleźć się na scenie, to nie zawsze rozumieją konsekwencje prezentowania takich treści. Czy powinniśmy ich cenzurować i ograniczać? W projekcie, który zakłada pozbywanie się ograniczeń? Jak możemy nadać szerszy sens jednostkowym aktom dominacji albo przykładom krzywdzącego języka, którego używają? Jak nie utwierdzać chłopaków w przekonaniu, że trzeba walczyć o przewagę nad innymi i zarazem naświetlić mechanizmy, które reprodukują?

Aneta Groszyńska: - Przypomina mi się spektakl Milo Raua *5 Easy Pieces*, w którym dzieci grają/odtwarzają historię belgijskiego pedofila i mordercy. Reprezentują postacie: zbrodniarza, ofiary, prokuratora, rodziców czy innych uwikłanych w zbrodnię osób. W zasadzie każda scena tego spektaklu prowokuje do zadania sobie pytania o etyczność, o to, na co dzieci są gotowe, o przemocowe stosunki w teatrze – ale też uświadamia, jak wiele stereotypów i infantylizacji zakorzeniło się w naszym myśleniu o dzieciach. Być

może bezwiednie podtrzymujemy w sobie idylliczną wizję dzieciństwa i projektujemy ją na dzieci? Podobne pytania i wątpliwości towarzyszą mi przy pracy nad *Władcą much*. Odpowiedzi nie mogą być radykalne i jednoznaczne – wydaje się, że decyzje o granicach każdorazowo wyznaczają rodzice, same dzieci i ich wrażliwość oraz świadomość twórców. Sam Golding pisał *Władcę much* w oparciu o doświadczenia nauczyciela. W jego pamiętnikach można znaleźć relacje z jego „zabaw" z chłopcami, których niejednokrotnie prowokował, testując na nich rozmaite reakcje.

Jakimiak: - Przed naszą pracą wydawało mi się, że eksperyment Goldinga zdecydowanie przekracza granice etyczności. Teraz myślę, że Golding nie zdawał sobie sprawy, że to nie dzieci są przedmiotem tej próby, ale on sam. Wzorce zachowań, praktyki społeczne, współpraca w grupie nie są czymś, z czym się rodzimy, ale uczymy się tego od dorosłych. Golding sprawdzał, jaki przekaz i jaka praktyka płyną z tego, co pokazujemy dzieciom, czego w pierwszym momencie uczą się od nas.

Groszyńska: - Na początku naszej pracy zastanawiałam się, jak rozmawiać z chłopakami o przemocy, jak przedstawiać takie sceny z ich udziałem, ale już po pierwszych spotkaniach i próbach okazało się, że niektóre z tych pytań nie mają racji bytu. Dzieciaki obcują z przemocą, fascynują się nią, często jest to jedyna forma ich komunikacji i sposób na rozładowanie emocji, są z nią na swój sposób oswojone. Kopniak, siłowanie się, tarzanie i mocowanie jest elementem ich codziennego trybu funkcjonowania. Nie możemy chronić dzieci przed przemocą, jednocześnie mając świadomość, że większość wolnego czasu spędzają grając w *Fortnite'a* i zabijają na konsoli tłumy ludzi. Jest to jedynie podtrzymywanie naszej iluzji o dzieciństwie.

3. Czy uważasz, że dzieci powinny otrzymywać wynagrodzenie za pracę w teatrze? Osoby, które nie ukończyły 16. roku życia nie mogą podejmować pracy zarobkowej, a wykonywanie przez nich pracy jest dozwolone wyłącznie na rzecz podmiotu prowadzącego działalność kulturalną, artystyczną, sportową lub reklamową i wymaga uprzedniej zgody rodzica lub opiekuna dziecka oraz inspektora pracy. Jeśli dziecko ma mniej niż 13 lat,

umowa jest zawierana z rodzicami lub opiekunami – wynagrodzenie nie idzie zatem na konto dziecka.

Atman: - Każda praca powinna być płatna. Chłopaki dużo rozmawiają o pieniądzach. Gdy urządziliśmy wybory na lidera od razu zaczęli handlować głosami za pieniądze. (śmiech) Na pytanie: „Dlaczego zgłosiłeś się do spektaklu?" – większość odpowiedziała: „Dla hajsu". Wydaje mi się, że internet i pieniądze zdominowały ich wyobraźnię i nie ma odwrotu: pieniądze i dobra materialne budują status dzieci. Wszystko jest wymierne. W takich realiach dziecko jak najszybciej powinno mieć konto i iść do pracy. (śmiech)

Groszyńska: - Praca powinna wiązać się z wynagrodzeniem.

Jakimiak: - Oczywiście, niektóre aspekty prawne są nie do przeskoczenia, ale jestem pewna, że prawdziwym naruszeniem etyczności w pracy z dziećmi byłoby utrzymywanie fałszywego przekonania, że praca to nagroda i wyróżnienie, za które nie należą się pieniądze. Dzieci żyją w świecie pieniędzy, im wcześniej przyzwyczaimy je do tego, że praca w sektorze artystycznym to nie hobby, tym lepiej dla przyszłego społeczeństwa.

4. Czemu chcesz opowiadać o dzieciach w teatrze? Czy bardziej ciekawi cię opowieść o nich samych, czy stają się one narzędziem do opowiedzenia o tobie?

Jakimiak: - W teatrze zazwyczaj opowiada się o własnej postawie wobec rzeczywistości, dzielonej z współtwórczyniami i wykonawcami. Większość spektakli, które znam i lubię, to spektakle o wyrazistym ideowym komunikacie. Ale w spektaklu, którego przedmiotem i podmiotem są dzieciaki, przekonania i założenia twórców schodzą na dalszy plan. Zamiast spójnego komunikatu mamy zbieraninę poglądów, impulsów i przekonań, często powtarzanych za telewizją i dorosłymi. Jeśli mamy być uczciwi wobec chłopaków, nie możemy tworzyć sztucznej ramy ideowej, ale właśnie pokazać moment, w którym przekonania i idee dopiero szukają swojego kształtu.

Groszyńska: - Spotkanie z dziećmi jest dla mnie pretekstem do

pewnego rodzaju wiwisekcji, ale też nie to jest tematem spektaklu. Fascynujące jest obserwowanie chłopaków, którzy z jednej strony w pełni oddają się emocjom i buzującym w nich hormonom, a chwilę później potrafią płakać na wspomnienie zdechłej rybki albo łapać się za rękę ze strachu przed ciemnościami. Na pewno proces, który przechodzimy, jest ciągłą walką między ładem, który reprezentujemy jako dorośli, a siłą chaosu i destrukcji, która jest motorem napędowym dla chłopaków. Trzeba też przyznać, że zdecydowanie przegrywamy tę walkę.

Atman: - Nie interesuje mnie w tym projekcie moje utracone dzieciństwo. Szukam możliwości reżyserowania. Na pomysł pracy nad *Władcą much* wpadłem, gdy szukałem lektur, które mnie interesują, a które mają szanse na realizację. Powieść Goldinga zawsze była jedną z moich ulubionych. To też znany tytuł, który mógłby przyciągnąć widzów. Była to więc decyzja po części koniunkturalna. (śmiech) Pomysłem zainteresowała się Scena Robocza, czyli scena offowa, gdzie praca nie musi zakończyć się typowym przedstawieniem. Może być połączeniem warsztatu, performansu, instalacji poświęconej chłopakom, a nie teatrowi, a tym bardziej mi. Z pewnością były oczekiwania i projekcje. Mój wyjściowy koncept, by trójka reżyserów zrobiła trzy małe spektakle, został zrewidowany przez ograniczone pole artystycznych możliwości pracy z dziećmi. Okazało się, że narzędzi przeniesionych z profesjonalnego teatru nie da się prosto przyłożyć do pracy z chłopcami, którzy chcą się przede wszystkim bawić, a rozpoznania i materiały wypracowane z naszymi bohaterami są na tyle podobne, że przygotowanie trzech prac okazało się zbyteczne. Myślę, że moje zainteresowanie światem dzieci było większe, niż ich zainteresowanie światem, który mogli tworzyć na scenie.

5. Powieść *Władca much*, która stanowi inspirację dla projektu, jest brutalną historią o niemożności stworzenia społecznego ładu i o okrucieństwie, które wygrywa nad wspólnotowością i empatią. Czy dzieci potrafią oddać refleksję nad społeczeństwem wypracowaną przez świadomych politycznie dorosłych?

Atman: - *Władca much* to odpowiedź Goldinga na *Koralową wyspę* Ballantyne'a, po przeczytaniu której stwierdził, że dzieci zachowa-

łyby się inaczej. Na koralowej wyspie chłopcy są rozsądni, samodzielni, pomysłowi, pełni cnót, dzielni i pokonują wszelkie przeciwieństwa. Wielu ma wyidealizowany obraz dzieciństwa i dzieci. Budowanie świata na wyspie od nowa jest bliskie konstruowaniu utopii – a utopijne myślenie jest kuszące. Sam nawet miałem nadzieję, że chłopaki, poznawszy losy bohaterów powieści, w spektaklu będą chcieli zbudować alternatywną, „lepszą" wersję koralowej wyspy. Ale próby w rzeczywistości stały się *Władcą much* w pigułce – początkowy entuzjazm szybko został zastąpiony przez chaos, zasady były łamane i ignorowane, pracę zastąpiła zabawa. Empatia czy etyczność dla większości okazały się obce. Jeden z czternastolatków mówił na próbach o konieczności zachowania cywilizacji. Niestety nie jest traktowany jako lider. Inny powiedział: „Na wyspie byśmy nie przetrwali". Dostrzegam w tym potencjał dla projektu. Dzieci nie tylko potrafią oddać refleksję nad społeczeństwem. One są obrazem społeczeństwa w jego pierwotnej, nieskrępowanej postaci.

Jakimiak: - Nigdy nie byłam dziesięcioletnim chłopcem i nie jestem specjalnie zainteresowana powrotem do przeszłości. Z dzieciństwa zapamiętałam, że dzieci w podstawówce są raczej okrutne, bezwzględne i skłonne do wykorzystywania cudzych słabości, a w dorosłość wkraczałam z przekonaniem, że społeczeństwo może zdrowo funkcjonować dzięki przejawom empatii i wspólnotowej samoorganizacji. Cały czas pozostaję wierna temu przekonaniu – chociaż muszę przyznać, że w obliczu niekontrolowanego chaosu wprowadzanego przez dzieci moja wiara drży w posadach. Obecność chłopaków ilustruje mój największy lęk dotyczący społeczeństwa: że zostawieni sami sobie i pozbawieni reguł ludzie miewają tendencję do całkowicie egoistycznego postępowania, deklarują wiarę w przetrwanie najsilniejszych, kierują się wolą mocy i władzy. W unormowanych mikrospołecznościach dorosłych nigdy nie widzę tego na własne oczy. Dopiero wśród dzieciaków, które często przejmują od dorosłych tylko najgorsze wzorce, dostrzegam ten odmienny biegun.

6. Czy pracując z dziećmi, czujesz się dziwnie?

Atman: - Nie czuję się dziwnie w pracy z dziećmi. W próbach z dzie-

sięcioma chłopakami trzeba być przede wszystkim szybkim. Szybko się myśli, szybko działa, szybko reaguje. Praca jest intensywna i wyczerpująca, ale ostatecznie odświeżająca i fascynująca. Ale zadziwia mnie, jak dużo chłopcy jedzą i jak dużo się ruszają.

Groszyńska: - „Najdziwniejsze" są momenty, kiedy chłopcy zadają pytania i mam poczucie, że jestem pierwszą osobą, która opowiada im czym jest antysemityzm albo globalizacja. Mam poczucie, że to doświadczenie i nasze rozmowy mogą być dla nich szczególnie ważne.

Jakimiak: - Dla mnie najdziwniejsze jest doświadczenie ciała. Przy chłopcach czuję się niezgrabnie, ciągle dostrzegam ograniczenia związane z moją fizycznością, trudno mi pojąć, jak w tych małych ciałach mieści się tyle energii i nie mogę uwierzyć, że ktoś może z rozbiegu skoczyć na dwumetrową kupę materacy i nie zrobić sobie krzywdy. Widzę też, jak chłopaki są zawstydzeni i zafascynowani swoją fizycznością, żartują sobie z masturbacji, bywają wulgarni, sprawiają wrażenie, jakby nie wiedzieli, co się dzieje z ich popędami i jak je zaspokoić.

Mateusz Atman – pracuje jako reżyser, scenograf, autor wideo, a także dramaturg, autor tekstów i scenariuszy do spektakli teatralnych i choreograficznych, koncertów oraz sztuk z pogranicza instalacji i performansu. Pracował z takimi reżyserami, jak Wiktor Rubin, Oliver Frljić, Agnieszka Jakimiak. Jego prace pokazywane były na międzynarodowych festiwalach w Polsce, Chorwacji, Bułgarii i Niemczech.

Aneta Groszyńska – absolwentka Wydziału Reżyserii oraz Wiedzy o Teatrze Akademii Teatralnej w Warszawie, jak również Akademii Praktyk Teatralnych w Gardzienicach. Stypendystka Ministra Kultury w 2011 roku. Wyreżyserowała sztuki: *Zapolska Superstar* i *Sienkiewicz Superstar* w Teatrze Dramatycznym w Wałbrzychu, *Mesjasze* (koprodukcja Teatru Zagłębia w Sosnowcu i Festiwalu Malta w Poznaniu), *Głód* w Starym Teatrze w Krakowie. Współpracuje z warszawskim Klubem Komediowym. Inscenizowała również dzieła muzyczne: *Pierrot Lunaire* Arnolda *Shönberga* na Uniwersytecie Muzycznym w Warszawie oraz *La serva padrona* Giovanniego Battisty Pergolesiego w Warszawskiej Operze Kameralnej. Zajmuje się pedagogiką prowadząc warsztaty pracy z ciałem i głosem.

Agnieszka Jakimiak – reżyserka, dramatopisarka, dramaturżka i eseistka, absolwentka MISH na Uniwersytecie Warszawskim i dramaturgii na Wydziale Reżyserii PWST w Krakowie; recenzentka teatralna i filmowa, laureatka I miejsca w Konkursie o Nagrodę im. Krzysztofa Mętraka. Publikowała m.in. w „Res Publice", „Dwutygodniku", „Didaskaliach", „Kinie". Reżyserka spektaklu *Strach zżerać duszę* na podstawie scenariusza Rainera Wernera Fassbindera w Teatrze Powszechnym (2017). Jako dramaturżka współpracowała m.in. z Weroniką Szczawińską i Oliverem Frljiciem.

07

Niewinni nauczyciele

Paweł Mościcki

Proces edukacji jest więc niemożliwy bez procesu emancypacji, ta zaś rozpoczyna się tam, gdy zamiast hierarchii między nauczycielem a uczniem pojawia się równość inteligencji oraz założenie, że każdy może nauczyć się wszystkiego.

Paweł Mościcki

Zwykle aktorzy posądzani byli o przesadne podsycanie emocji, budowanie nieprzystającej do rzeczywistości iluzji, wypaczającej obraz prawdziwego życia. W dzisiejszym świecie rola teatru wydaje się dokładnie odwrotna: może być on azylem od nadmiernej autokreacji. Miejscem ustanawiania siebie poprzez realność, a nie wbrew niej.

Niewinni nauczyciele

Paweł Mościcki

Wasze, aktorzy, zadanie polega na tym, abyście byli badaczami i nauczycielami kunsztu traktowania ludzi. (...) Uczycie wielkiego kunsztu Współżycia.

[Brecht 197, 198].

Życie stało się dziś nieodróżnialne od swojego performansu. Z pewnością. Nie da się nawet pomyśleć tożsamości osoby bez jej rozlicznych autokreacji zapisanych na zdjęciach, filmach, GIF-ach, w SMS-ach, emotikonach itd. Jesteśmy więc performerami samych siebie, nieustannie podtrzymujemy status swojej egzystencji za pomocą jej przedstawień, reprezentacji, akwizycji. Autoreklama stała się – to kolejna oczywistość – zadaniem, które realizujemy często nawet nie zdając sobie z tego sprawy. Być może najbardziej wyrazistym przykładem tego radykalnego zapośredniczenia przez obraz, do jakiego zdołaliśmy się już przyzwyczaić, jest to, że często odruchowo komunikujemy swoje uczucia wysyłając zestandaryzowane ikonki buzi z bezbłędnie rozpoznawalną miną.

Można by przy tej okazji uderzyć w ton zgoła apokaliptyczny i zapłakać nad utraconą niewinnością albo za czasami, gdy bycie sobą samo sobie wystarczało i nie byliśmy jeszcze skazani na permanentną alienację w obrazach. Szkoda, że takie czasy nigdy nie istniały, podobnie jak ludzki podmiot nigdy nie był sobie całkiem znajomy. Może więc lepiej zapytać, czy ta konieczność nieustannego kreowania własnego wizerunku jest stopniowalna i na jakim poziomie jej intensywności należałoby umieścić właściwą miarę pozwalającą skonstruować swój los, ale niekoniecznie się w nim zatracić. I w tym kontekście całkiem fundamentalną rolę odegrać może aktorstwo, zwłaszcza teatralne. Zwykle aktorzy posądzani byli o przesadne podsycanie emocji, budowanie nieprzystającej do rzeczywistości iluzji, wypaczającej obraz prawdziwego życia. W dzisiejszym świecie rola teatru wydaje się dokładnie odwrotna: może być on azylem od nadmiernej autokreacji. Miejscem ustanawiania siebie poprzez realność, a nie wbrew niej.

*

Słyszałem kiedyś o aktorze, który miał poważną wadę wymowy (jąkał się), ale gdy tylko wchodził na scenę problem znikał bez śladu. To świetna metafora tego, jaką relację z rzeczywistością utrzymują aktorzy. Na zewnątrz, w codziennej egzystencji, jąkają się i plączą jak my wszyscy, nieustannie gubiąc się w złożoności otaczających nas spraw. Ale na scenie mogą się z tego wyzwolić, objawić się w postaci bardziej spójnej, niewinnej i wyrazistej niż gdziekolwiek indziej. Podobną anegdotę można znaleźć w filmie *Birdman* Alejandra Gonzáleza Iñárritu, gdzie Mike (Edward Norton) tylko na scenie jest w stanie spełnić się seksualnie jako mężczyzna, poza nią cierpiąc na chroniczne zaburzenie erekcji. To inna metafora, która podział między życiem a teatrem traktuje jako opozycję między słabością a siłą, uwiądem a kreatywnością. Jednak w filmie tym istnieje jeszcze jedna płaszczyzna, jeszcze jedna opozycja, pokazująca podobny problem. Wiąże się ona z głównym bohaterem Rigganem Thomsonem (Michael Keaton), celebrytą znanym z ról w filmach superbohaterskich, który próbuje swych sił w teatrze, starając się w ten sposób uratować swoją godność jako szanowanego, „prawdziwego aktora". Reżyser *Birdman*a cały czas podkreśla znaczenie napięcia między aktorstwem teatralnym, reprezentującym rodzaj dopuszczalnej, a nawet koniecznej, iluzji, a udziałem w filmowych blockbusterach, rozumianym jako gra pozbawiona zaczepienia w realności i spuszczona z łańcucha ograniczeń, dająca w efekcie czyste urojenie, doskonale domkniętą iluzję. W teatrze życie nieustannie przeplata się z aktorstwem, nadając mu tym samym ogromną wagę; kariera superbohatera i związane z nią sny o omnipotencji są jedynie ucieczką od życia, rejteradą starzejącego się artysty, który nie wierzy już naprawdę w swój talent.

Z pewnością ten rodzaj omyłkowej wszechmocy, uwiedzenia siłą własnej autokreacji, może przytrafić się również w teatrze. Również tu zdarza się nie raz, że aktorzy pomylą swoją sprawność na scenie z jąkaniem się w zwykłym życiu. Jednak ta opozycja między aktorstwem filmowym i teatralnym może się przydać do jeszcze jednej rzeczy. Teatr dzieje się w realnej czasoprzestrzeni i dzięki temu ograniczeniu, paradoksalnie, potrafi on o wiele łatwiej i z o wiele większym powodzeniem łamać realistyczną konwencję i związane z nią kody gry aktorskiej. Jeśli, jak stwierdził Roland Barthes, uznanie imitacji za najwyższy walor sztuki jest charakterystyczne dla kultury mieszczańskiej [Barthes 96], łamanie tej konwencji może

być pierwszym krokiem do tego, aby zmienić panujące w społeczeństwie relacje władzy.

*

Postawmy więc śmiałą hipotezę: w dzisiejszym teatrze (niezależnie od jego estetyki) aktorzy są nauczycielami życia. Co dokładnie oznacza ta formuła? Jakiego rodzaju są oni nauczycielami, czego uczą, na czym polega ich nauka i jakiego życia ona dotyczy? Z pewnością nie chodzi tu o nauczycieli, którzy *ex cathedra* wygłaszają niekwestionowane prawdy o życiu czy moralne napomnienia. Przecież właśnie ograniczenia narzucone przez teatr (przeciwstawione, dość schematycznie, aktorstwu filmowemu) stanowiły ramę konieczną dla sformułowania naszej hipotezy. Jako nauczyciele aktorzy przypominają raczej figurę „mistrza ignoranta", skonstruowaną przez Jacquesa Rancière'a w książce, której bohaterem jest Joseph Jacotot, dziewiętnastowieczny pedagog i rewolucjonista, który potrafił nauczyć swych podopiecznych języka greckiego czy hebrajskiego, choć sam nie miał o żadnym z nich pojęcia [*Le maître ignorant*]. Jego metoda opierała się na przekonaniu, że „jeden ignorant może nauczyć innego ignoranta czegoś, czego sam nie wie, głosząc równość inteligencji i przeciwstawiając instruowaniu ludu intelektualną emancypację" [*Le spectateur émancipé* 7].

Proces edukacji jest więc niemożliwy bez procesu emancypacji, ta zaś rozpoczyna się tam, gdzie zamiast hierarchii między nauczycielem a uczniem pojawia się równość inteligencji oraz założenie, że każdy może nauczyć się wszystkiego. Jak działa ów mistrz ignorant, którego opisuje Rancière? „Nie przekazuje uczniom swojej wiedzy, lecz każe im zapuścić się w gąszcz rzeczy i znaków, mówić o tym, co widzieli oraz o tym, co myślą na temat tego, co zobaczyli, weryfikować to i domagać się weryfikacji. Tym, co on ignoruje jest nierówność inteligencji. Każdy dystans jest dystansem faktycznym, zaś każdy akt myślowy stanowi ścieżkę, która nieustannie obala, wraz z granicami, wszelką niezmienność i hierarchię pozycji" [*Le spectateur émancipé* 17]. Akt nauczania nie oznacza tu więc przekazu wiedzy, ale uświadomienie uczniowi jego zdolności do jej samodzielnego nabywania, a co za tym idzie ukazanie horyzontu wolności nieograniczonej przez żadne społeczne podziały. Mistrz ignorant w tym sensie nie zajmuje się

niczym innym jak nauczaniem uczenia, czyli nauczaniem życia.

Aktorzy są również wielkimi ignorantami, bynajmniej nie dlatego, że brakuje im wykształcenia, wiedzy czy zdolności, lecz ze względu na rolę jaką wyznacza im sam teatr. Paradoksalnie więc są ignorantami tam, gdzie są zarazem najbardziej kreatywni i silni, wyzwoleni z gmatwaniny życia codziennego. Na czym polega ich ignorancja? Ma ona kilka warstw, kilka aspektów, z których każdy jest zarazem warunkiem koniecznym do tego, aby twórczo wykonywali swój zawód. Po pierwsze, aktorzy stojący na scenie znajdują się w fikcyjnej przestrzeni, która od realności oddzielona jest granicą iluzji (nigdy do końca nieredukowalnej). I chcąc nie chcąc zaznaczają w niej różnicę między światem opowieści a światem realnym, ponieważ stoją tam we własnej osobie, uczestnicząc swymi realnymi ciałami w opowieści. Muszą zgodzić się na tę podwójność swojego statusu zarówno wówczas, gdy starają się jak najwierniej przedstawić rzeczywistość pozateatralną, jak i wtedy, gdy konsekwentnie dążą do rozbicia iluzji. Zajmują więc miejsce zawieszone w próżni, skąd nie można w pełni utożsamić się ani z fikcją, ani z realnością.

Po drugie, w ramach teatralnej pracy aktorzy nie zajmują bynajmniej pozycji „tego, który wie", podmiotu założonej wiedzy, który przeniknął albo wręcz wymyślił wszystkie elementy składające się na dzieło sceniczne. Taka rola zarezerwowana jest tradycyjnie dla reżysera albo dramaturga. Aktorzy mają jedynie wykonać na scenie to, co narodziło się w innej sytuacji. Nawet jeśli scenariusz oparty jest na ich własnych przeżyciach albo na improwizacjach w trakcie prób, gdy zaczynają grać i tak lądują w miejscu wykonawcy, którego performans podlega weryfikacji, ocenie, domaga się poprawek lub pochwał.

Trzecim rodzajem ignorancji przypisanej aktorom jest to, że mają oni być jedynie lustrem przeżyć, których sami nie doświadczają. Pisał o tym Denis Diderot w swym *Paradoksie o aktorze*, traktując przy tym owo rozdzielenie nie jako brak, ale jako warunek dobrego aktorstwa. „Utwierdza mnie w moim mniemaniu nierówność aktorów, którzy grają z natchnienia. Nie spodziewaj się po nich żadnej jednolitości, gra ich jest na zmianę silna i słaba, gorąca i zimna, płaska i wzniosła; zawiodą jutro w miejscu, w którym dziś celowali, w zamian celować będą w tym, w którym zawiedli wczoraj. Tymczasem aktor, który gra na zimno, który naśladuje jakiś wzór

idealny, który grę swą opiera na studiach nad naturą ludzką, na pamięci i wyobraźni, będzie jeden i ten sam na wszystkich przedstawieniach, zawsze równie doskonały: wszystko obliczył, ułożył i odmierzył; w jego deklaracji nie ma ani monotonii, ani dysonansów.

Jego namiętność rozwija się, wybucha i opada, ma swój początek, środek i szczyt. Zawsze te same akcenty, te same pozy, te same ruchy. Jeśli jest jakaś różnica pomiędzy jednym przedstawieniem a drugim, to zawsze na korzyść ostatniego. Nie ma on swoich dni; jest zwierciadłem, gotowym zawsze odbijać przedmioty i odbijać je z tą samą dokładnością, siłą i prawdą. Podobny poecie, czerpie bezustannie z niezmierzonych bogactw natury, inaczej zobaczyłby wkrótce kres własnych zasobów" [Diderot 224]. Żeby uzyskać taką doskonałość i stabilność wykonania aktor powinien potrafić wziąć w nawias samego siebie, zgodzić się na rodzaj wywłaszczenia, aby tym lepiej odbijać emocje, zachowania, myśli, które w istocie nie należą do niego. Staje się na pewnym poziomie *tabula rasa*.

Po czwarte, aktorzy ignorują też nierówność inteligencji, wrażliwości i oczekiwań widzów. Nie mogą grać dla każdego tak, jak by on tego chciał. Sprzyjać zarazem nieprzystającym do siebie wyobrażeniom o teatrze w ogóle i roli aktora w szczególności. Muszą się na coś zdecydować i tym samym zgadzają się na to, że przez część publiczności będą odbierani jako całkiem niewiarygodni. Nie ma jednak nic bardziej niestosownego dla aktorów, niż starać się schlebiać takiej bądź innej publiczności, grać pod jej dyktando, zabiegać o jej względy. Tak jakby ostatecznym celem ich działania mogło być nawet zakwestionowanie samego istnienia widowni.

Jak wynika z powyższego zestawienia, ignorancja aktorów – podobnie jak ignorancja, z której inspirację czerpał Joseph Jacotot – nie jest „ubytkiem w wiedzy, lecz przeciwieństwem wiedzy, skoro wiedza nie jest zbiorem informacji, ale pozycją" [*Le spectateur émancipé* 15]. Zajmujący pozycję ignoranta aktorzy tym samym zyskują wielką szansę na nauczenie wszystkich czegoś, czego sami – z konieczności – nie mogą wiedzieć. Jak pisał Rancière: „istnieją dwa grzechy przeciwko emancypacji. Pierwszy to mówić: «*nie mogę*. Drugi to mówić: *wiem*» [*La Methode de l'égalité* 309]. Aktorzy w teatrze zdają się uznawać dwie dokładnie odwrotne formuły. Najpierw: „nie wiem"; potem: „mogę". I w ten sposób otwierają przestrzeń całkiem szczególnej nauki życia.

Valère Novarina napisał kiedyś, że „aktor (jakikolwiek) wyprzedza wszystko co najmniej o dziesięć lat. Wszystko, co się pisze. Przez

wiedzę, którą czerpie ze swojego ciała. Jest to jednak wiedza, o której nie może jeszcze dokładnie opowiedzieć" [Novarina 17]. Ten niesamowity przywilej pochodzi z faktu, że aktorzy są prawdziwymi czytelnikami, czytelnikami absolutnymi, ponieważ muszą stać się tekstem spektaklu, nadać mu kształt w samych sobie. „Tekst staje się dla aktora pożywieniem, ciałem. Szukać muskulatury tego starego wydrukowanego trupa, jego możliwych ruchów, dokąd chce się ruszyć, patrzeć jak powoli ożywia się, gdy wpuszczamy weń powietrze, ponowić akt stworzenia tekstu, napisać go ponownie swoim ciałem, zobaczyć czym został napisany, mięśniami, różnymi typami oddechu, zmianami wymowy; zobaczyć, że nie jest to tekst, ale ciało, które się rusza, oddycha, napina, poci się, zużywa. Jeszcze! Oto prawdziwa lektura, lektura ciała, aktora. Nikt nie wie więcej o tekście od niego i od nikogo nie powinien słuchać poleceń, ponieważ nie wydaje się poleceń ciału" [Novarina 18]. Słowa te wymagają podwójnej korekty. Po pierwsze, aktorzy nie czytają wyłącznie tekstu w wąskim rozumieniu dramatu czy scenariusza. Są czytelnikami wszystkich elementów, które składają się na ich obecność na scenie. Po drugie, ich lektura – choć jest nieodłączna od ciała – nie jest czystą fizycznością i wymaga ogromnej inteligencji, która również, podobnie jak ciało zdaniem Novariny, nie słucha od nikogo poleceń.

Właśnie ta osobliwa lektura sprawia, że aktorzy są w stanie zamienić cztery wspomniane rodzaje ignorancji na cztery obszary nauczania. Ich pozycja sprawia, że są ignorantami wobec samej sytuacji scenicznej, wobec autora spektaklu, granej przez siebie postaci i wreszcie wobec widzów. Ich praca nauczania opiera się na tym, aby każdą z tych figur wykorzystać nie jako element budowania hierachii, lecz pobudzania emancypacji. I tak, po pierwsze, konieczny do budowania fikcji skrót; kondensacja środków wyrazu i uproszczenie form życia staje się w teatrze okazją do krytyki i testowania zwyczajów i gestów danej epoki. Codzienne zachowania wpojone nam przez kulturę jako naturalne i oczywiste – również te najnowsze, z epoki upowszechnionej autopromocji – dzięki ubóstwu teatralnych środków i pozycji aktorów mogą otworzyć przestrzeń negocjacji, refleksji nad stopniem, w jakim chcemy realizować dane wzorce.

W stosunku do autora, po drugie, status aktorów jako czytelników wydaje się szczególnie brzemienny w konsekwencje. Pokazują

oni bowiem sam przekaz nie jako rodzaj wiedzy, treści czy zestawu prawd moralnych, lecz jako żywy proces, którego wynik nie jest nigdy przesądzony. W ten sposób, od innej strony poddaje się refleksji obowiązywanie wzorców życia jako takie. Nie kwestionuje się ich po prostu (teatr nie ogranicza się do łatwych aktów kontestacji), zwłaszcza, że trzeba stworzyć własny język, własną estetykę życia, do jakiegoś stopnia obowiązującą w spektaklu. W teatrze zachodzi nieustanna rekonfiguracja ról i kompetencji, co sprawia, że scena teatralna jest zawsze – przynajmniej w pewnym wymiarze – sceną równości, nie dlatego, że dochodzi na niej do faktycznego zrównania inteligencji czy wiedzy, ale dlatego, że bez takiej możliwości nic na scenie w ogóle nie mogłoby się wydarzyć. Aktorzy ucieleśniają tekst, nadają mu fizyczność, ale zarazem podważają jego niezachwiany autorytet, poszukują w nim momentu wyłączonego z hierarchii. Rancière pisał – odrobinę przeciw autorom takim jak Novarina – że trzeba „rozbroić fantazmat słowa, które staje się ciałem" i „zdać sobie sprawę z tego, że słowa są jedynie słowami, a spektakle jedynie spektaklami" [*Le spectateur émancipé* 29]. Dopiero wtedy możliwa stanie się rekonfiguracja naszej zmysłowości, bez której trudno wyobrazić sobie jakąkolwiek realną emancypację. Wiadomo jednak – również dzięki aktorom – że słowa nie są nigdy „tylko" słowami. Po pierwsze dlatego, że to samo słowo można wypowiedzieć na tysiąc sposobów i za każdym razem działa ono inaczej. Dlatego zresztą jest „tylko" słowem, czymś użytkowym, elastycznym, używalnym. Po drugie jednak, słowa bywają „aż" słowami, gdyż są w stanie zniszczyć życie, zmienić ustrój, zaczarować lub odczarować świat. I prawdziwa nauka jaką przekazuje nam aktor leży między „tylko" i „aż" każdego słowa, a także każdego gestu, ruchu, spojrzenia. Z tego przesuwania się między biegunami składa się przecież życie.

Trzeci obszar przemiany dotyczy emocji i ich odgrywania przez aktorów, którzy wcale ich nie przeżywają. Poprzez to zakłócenie ciągłości, ten rodzaj wyzerowania, aktorzy eksponują afekty tak, że stają się one przedmiotem namysłu, a nie jedynie odtwarzaniem obowiązującego kodu. Nauka aktorów płynie z różnorodności możliwych postaw wobec „materiału" jakim jest rola albo postać. W każdym wypadku (niezależnie od tego, czy aktorzy wybiorą wczucie, dystans, rytuał, ekstazę, czy coś innego) określony fragment wypreparowanego życia zostaje oświetlony dodatkowym światłem, blaskiem czegoś, czego źródłem może być tylko niewiedza, która czasem zmienia się w coś bliskiego metodzie.

Wreszcie, po czwarte, poprzez swoje zasadnicze ograniczenie w stosunku do różnorodności oczekiwań widowni aktorzy dokonują dekonstrukcji powinności naśladownictwa, w której każdy rodzaj pęknięcia, niewspółmierności, potencjalnego konfliktu zastępuje się normą. Zamiast poszukiwania normy oferują ekspozycję formy, inny rodzaj ograniczenia narzuconego różnorodności dostępnych sposobów komunikowania się z widzem. Ta propozycja jest wprawdzie sugerowaniem pewnej wyróżnionej możliwości, jej uprzywilejowaniem, ale z uwagi na ignorancję aktora w stosunku do realnych oczekiwań publiczności nie staje się ona autorytarna.

Oto więc aktorzy na scenie teatru uczą nas życia, czyli redefiniują realność, testują formy przekazu wiedzy praktycznej, podważają oczywistość afektywnego włączania nas w świat i dekonstruują istnienie normy w kontaktach z innymi. Wszystko to odbywa się obok tworzenia ich wizerunków, niezależnie od wielkich scenicznych kreacji czy autokreacji. Niemal mimochodem. Czym jest życie jakiego uczą? Nie może być niczym konkretnym, bo nic konkretnego nie jest nam tu przekazywane. Co więcej trudno nawet powiedzieć, że chodzi o przekaz, a nie o spotkanie, wymianę pozycji, wspólną refleksję. Może w tym akcie nauczania – które zawsze jest też formą uczenia się – aktorzy pokazują nam po prostu możliwość niewinnego życia, rozumianego jako akceptacja niedoskonałości, szukanie spełnienia w tym, co niepozorne? Może mówią nam po prostu, gładko i wyraźnie, jak tylko oni potrafią, że każde mówienie jest w istocie jąkaniem się, a każda wiedza wyłania się z mroku współdzielonej ignorancji? Uwalniają tym samym autokreację z niewoli kompleksów, detronizują ideał, któremu należy sprostać. Otwierają przestrzeń niewinnej zabawy, w której życie od zawsze przecież wydaje się najbardziej sensowne.

Paweł Mościcki – filozof, eseista i tłumacz, adiunkt w Instytucie Badań Literackich Polskiej Akademii Nauk w Warszawie. Członek redakcji kwartalnika „Widok. Teorie i praktyki kultury wizualnej". Redaktor tomu *Maurice Blanchot. Literatura ekstremalna* (2007) oraz autor książek: *Polityka teatru. Eseje o sztuce angażującej* (2008), *Godard. Pasaże* (2010), *Idea potencjalności. Możliwość filozofii według Giorgio Agambena* (2013), *My też mamy już przeszłość. Guy Debord i historia jako pole bitwy* (2015), *Foto-konstelacje. Wokół Marka Piaseckiego* (2016), *Migawki z tradycji uciśnionych* (2017), *Chaplin. Przewidywanie teraźniejszości* (2017).

08

Bardziej bym się martwiła, czy od środka nie zgnijemy

Ewelina Marciniak / Jan Karow

Ewelina Marciniak

Jeśli mamy wykreować spotkanie z widzami, my też musimy najpierw naprawdę się spotkać.

Po prostu nie wszyscy muszą mieć takie same priorytety. A dla mnie są nimi ryzyko, zespołowość, odwaga.

Bardziej bym się martwiła, czy od środka nie zgnijemy

Ewelina Marciniak / Jan Karow

Jan Karow: Niespodziewanie trafiłaś ze *Śmiercią i dziewczyną* na jedną z pierwszych barykad w walce o utrzymanie wolności wypowiedzi artystycznej. Zaczęło się od ocenzurowania plakatu przez portal Facebook, by dojść do zapowiedzi Ministra Kultury i Dziedzictwa Narodowego wyrażających wolę niedopuszczenia do premiery. Na czym polegało to wielostronne nieporozumienie?

Ewelina Marciniak: - Moim celem nie było wywołanie żadnej burzy ani poruszenie sfer ministerialnych. W swoim procesie twórczym zgłębiam temat cielesności: naszego stosunku do ciała i tego, jak społeczeństwo mieszczańskie jest uwikłane w wywoływany przez nie lęk i wstyd. Ciała aktorów porno – narzędzia ich codziennej pracy – miały wprowadzić na scenę inną jakość i być zderzone z tym, czym karmi się mieszczaństwo: z muzyką poważną, z poezją. Uważam, że nie było to nieporozumienie, a brak otwartości na to, że sztuka powinna mówić także o takich sprawach. Jest jej obowiązkiem napominać nas gdzie i w jakim momencie jesteśmy. Reakcja ministra pokazała, że nowa władza ma chore poglądy i potrzebę hipokryzji. Niestety największą cenę poniósł zespół wrocławskiego Teatru Polskiego, który stracił pracę. Większość aktorów znalazła zatrudnienie w różnych miejscach, ale kiedy to wszystko się wydarzało, nie było to oczywiste.

Oko zwróciło się w naszą stronę i zobaczyło, że sztuka teatralna może być aktualna. Mam nadzieję, że kiedy władze się zmienią, ten teatr odzyska możliwość mówienia.

Czyli zaproszenie pary czeskich aktorów nie wynikało z niechęci przed powierzeniem tego typu zadań aktorom dramatycznym?

- Nie, chodziło o inną jakość. Kiedy tworzy się zespół, to sam decyduje, gdzie są jego granice. Jeżeli zostaną tak postawione, że nie mogę skonstruować wypowiedzi, to po prostu powinniśmy się rozstać. A jeśli udaje się nam razem coś wypracować, to wydarza się rzecz fantastyczna i o to chodzi.

Zespół teatralny pozostaje formą działalności, której należałoby bronić? Znamy sytuacje z Wrocławia i z Krakowa. Aktorki i aktorzy Starego Teatru byli mądrzejsi o doświadczenie wrocławskie. Tam jednoznaczny sprzeciw wobec Cezarego

Morawskiego zakończył się rozpadem zespołu, w Krakowie postanowiono negocjować i na efekty umowy z Markiem Mikosem czekamy.

- Trudno to oceniać. Można to robić wtedy, kiedy jest się w środku. Zespół to zbiór różnych energii. Na pewno większą odwagą i determinacją wykazał się zespół Teatru Polskiego, natomiast pewne wyważenie i zrównoważoną postawę zaprezentowali aktorzy krakowscy. Nie wiadomo, która z tych postaw jest bardziej opłacalna czy lepsza. To są grupy innych ludzi i podjęli takie decyzje, które ich zdaniem były najsłuszniejsze.

Czy mimo niesprzyjających okoliczności zadaniem teatru pozostaje poruszanie spraw niewygodnych, czasem prowokacyjnych?

- Oczywiście, że tak. Jest to nasz obowiązek jako artystów.

To znaczyłoby, że masz poczucie misji, jeśli chodzi o podejmowane tematy? W twoim przypadku, patrząc z szerokiej perspektywy, można by powiedzieć, że jest to temat ciała, szczególnie narracji dotyczącej ciała kobiecego.

- Tak, ale dotyczy to w ogóle spraw, w które powinniśmy się zaangażować. Przygotowuję teraz spektakl na podstawie powieści *Królowa Margot* Alexandre'a Dumasa. Myślę, że w momencie, w którym Europa zamyka swoje drzwi i po raz kolejny – ze względu na kwestie wiary i religii – uwielbia wykluczać i wpuszcza tylko tych, których chce, to musimy zabrać głos i przypomnieć, że już mieliśmy z czymś podobnym do czynienia w historii. Upiorna potrzeba Innego nadal jest w nas bardzo silna. Wciąż i wciąż trzeba to nazywać.

Nie martwi cię, że zostaną zamknięte drzwi teatrów, w których można takie tematy poruszać?

- Chyba nie ma takiej możliwości. Choć to fakt, że jest coraz mniej teatrów otwartych. Jest też mniej pieniędzy na premiery. Jesteśmy jednak dość silnym i zwartym środowiskiem. Niestety często skłóconym i egoistycznym, ale jednak środowiskiem. Mam nadzieję, że jeżeli takie bardzo trudne czasy miałyby nastąpić, to będziemy

potrafili się wybronić i pomagać sobie nawzajem. Poza tym nic nie trwa wiecznie i każda władza kiedyś mija. Wtedy, nawet jeżeli teatr znalazłby się w kryzysie, to będzie miał szansę się odrodzić.

Dostałam dar od losu, bo zaczęłam pracować również na zagranicznych scenach. Z jednej strony to szansa, z drugiej ogromne wyzwanie: pracuję w nie swoim języku, na innych zasadach. Widzowie w Niemczech są bardzo wymagający, dużo chodzą do teatru i spotykam się z sytuacją, w której siedemset miejsc na widowni powinno być zapełnionych. Ale sprawia mi to też wielką satysfakcję, kiedy moje spektakle są tam oglądane. To dla mnie lekcja, dzięki której mogę się dużo nauczyć.

Próbuję z tej degrengolady, która odbywa się w Polsce, wyciągnąć dla siebie i dla artystów, z którymi współpracuję, coś pozytywnego. Jest wielką krzywdą, że nie możemy już pracować w niektórych ośrodkach, że zniknęły niektóre produkcje, że niknie wzajemna ekscytacja, że festiwale są coraz uboższe. Często moje spektakle nie mogą gdzieś pojechać z powodów politycznych i w nieelegancki sposób to się ucina. Aktorzy, którzy angażują się w proces twórczy, przeżywają to zazwyczaj bardzo mocno. Pracując ze mną, są właściwie współautorami przedstawienia i blokowanie spektaklu to według mnie największa krzywda, jaka może się wydarzyć. Oczywiście, bardzo możliwe, że najgorsze jeszcze przed nami, ale wierzę, że to jednak się skończy.

Środowisko teatralne jest w stanie bronić swojej niezależności przed ingerencjami władzy?

- System wpływa na wszystko. Wspaniałe programy jak *Teatr Polska* czy *Lato w teatrze*, cudownie wymyślone, nie mogą się rozwijać, bo nie ma na nie więcej pieniędzy. Trzeba sobie zadać pytanie: co dalej? Ale nikt tego nie robi, tylko wszyscy kombinują, jak działać, kiedy pieniędzy jest coraz mniej, a władza jest coraz bardziej agresywna i opresyjna. W ten sposób dochodzi do wielu nadużyć finansowych, także ze strony lewicującego środowiska. Dla mnie to coś takiego, że po prostu wstydzę się wobec ludzi, których zapraszam do teatru i którzy są moimi widzami. A aktorzy? Wykonują najcięższą pracę: są na próbach, pomiędzy nimi przygotowują się, uczą, czytają, zazwyczaj w całości i bez kompromisów spalają się w swoim zawodzie – a są najsłabiej wynagradzani. W tym kontekście

osoby, które dokonują tych nadużyć... To największa słabość polskiego teatru. Dlatego bardziej bym się martwiła, czy my nie zgnijemy od środka, aniżeli czy ta władza nas zniszczy.

Jeżeli niektóre drzwi zdają się być zamykane i rzeczywistość bywa nieprzyjazna, to może niewielka przestrzeń teatru powinna stać się miejscem utopii?

- W jakimś sensie teatr zawsze był miejscem kreowania utopii. Tylko tam jesteśmy w stanie poczuć to, co niemożliwe. Zaryzykować, doznać z tego powodu chwili przyjemności i wyjść bez realnych konsekwencji, bez odpowiedzialności. To jest trochę taki sen, w którym wiemy, na co się piszemy. Wiemy, czy śnimy w przestrzeni *science fiction*, czy w XVI wieku. Znamy tę podróż, w jaką się razem wybieramy.

Chciałbym wrócić do twojego doświadczenia pracy w Niemczech i zwrócić uwagę na perspektywę widzów. Mogłoby się wydawać, że już dużo za nami, jednak w dyskursie towarzyszącym twoim przedstawieniom powracają kwestie nagości na scenie i kontaktu z widzami. Czy tamtejszy odbiorca jest bardziej otwarty na bliskość spotkania, jaką starasz się uzyskać?

- Tam jest szansa na współpracę. W *Śnie nocy letniej* w Theater Freiburg jest scena, w której nadzy aktorzy chodzą wśród widzów. Od początku wiedziałam, że będzie to część przedstawienia. Czułam, jaki ma mieć klimat, jak powinna wyglądać. Pracowałam z aktorami nad jakością tej nagości. Tuż przed trzecią generalną, która w niemieckim teatrze polega na tym, że przychodzą tak zwani przyjaciele teatru i zapełniają całą widownię – co było dla mnie dość przerażające – umówiliśmy się, że jeśli aktorzy będą wyczuwali jakiś lęk, to jeszcze nad tym pomyślimy. Okazało się, że widzom ta scena sprawia przyjemność.

Ważną rolę mają również krytycy. Recepcja *Snu*... w Niemczech nie polega wcale na tym: „O, mamy mnóstwo gołych ludzi na scenie". Pojawiły się natomiast teksty, w których mój pomysł został odczytany, czyli, że to dramat o sztuce i jej roli; co to znaczy mecenat; jakie może być tarcie między wyobraźnią i rolą eksperymentu w sztuce; co znaczy biopolityczne podejście władzy do ludzi

i artystów. W polskich recenzjach – które są pozytywne i za które dziękuję – widzę jednak doszukiwanie się wątków seksualnych, bo muszla w scenografii rodzi oczywiście takie, a nie inne konotacje, gdy jest przede wszystkim muszlą z obrazu *Narodziny Wenus* Botticellego. Zaś wielki, przytulny stwór jest odniesieniem do filmu *Toni Erdmann*, uwielbianego i rozpoznawanego przez Niemców. To znak niezwykłej czułości.

Gdybyśmy uwolnili się od tych etykietek, to i my artyści czulibyśmy się bardziej wolni w tworzeniu, i krytyka mogłaby stać się bardziej kreatywna.

Czy kiedy zapraszacie widza do środka przedstawień, jesteście gotowi na odmowę?

- Tak, przygotowujemy różne scenariusze. Takimi najbardziej interaktywnymi spektaklami są *Bzik*. *Ostatnia minuta* i *Odys*, nad którym pracowaliśmy na próbach otwartych. Oba powstały dość blisko siebie. Temat kontaktu z widzem bardzo mnie wtedy zajmował. Myślę, że jeszcze nie udało mi się wytworzyć idealnej sytuacji teatralnej tego typu, że cały czas nad nią pracuję. Polega to na ciągłym studiowaniu odczuć widzów. Badanie tego jest bardzo ciekawe. Czasem zdarza się, że aktor przestaje czuć sytuację i coś nie sprawdza się tak, jak wcześniej. Wtedy człowiek myśli sobie, że uprawia zawód, w którym najgorsze jest to, że nigdy nie można niczego powtórzyć w stu procentach.

Nie jest tajemnicą, że zdarzały się sytuacje, kiedy aktorzy rezygnowali z współpracy z tobą. Jakie są twoje oczekiwania wobec artystów, z którymi przygotowujesz przedstawienie?

- Zaufanie i gotowość na wszystko. Jeżeli ktoś czuje, że tego nie chce, to bardzo ważna jest dla mnie uczciwość. Powiedzenie tego na początku. Wtedy się rozstajemy. Każdy ma swoją hierarchię wartości, swoje preferencje, i jak ktoś chce robić teatr, który polega na czymś innym niż to, czego ja potrzebuję, to niech robi to z kimś innym. To wcale nie znaczy, że jest gorszym aktorem. Po prostu nie wszyscy muszą mieć takie same priorytety. A dla mnie są nimi ryzyko, zespołowość, odwaga. Myślę, że chcę też dostać coś w zamian, czegoś się nauczyć i sama siebie przekroczyć podczas każdej

pracy. Nie chcę być tylko osobą, która wyciąga coś z zespołu. Chcę być zaskakiwana. Najprzyjemniejszymi momentami są te, kiedy ludzie odkrywają coś nowego. Gdy brakuje zaufania, to się nie wydarzy.

A co się dzieje, kiedy aktor nie zgadza się na twoje propozycje? Zaczynają się negocjacje?

- Staram się dojść do tego, dlaczego tak się dzieje. Nie uznaję odpowiedzi: „Nie, bo nie". Jeśli słyszę ją kilkakrotnie, pozostaje się pożegnać, bo przecież powinniśmy przede wszystkim rozmawiać. Jeżeli ktoś nie chce, przestaje być partnerem tak dla zespołu, jak dla mnie i nasza dalsza współpraca traci sens. Jeśli mamy wykreować spotkanie z widzami, my też musimy najpierw naprawdę się spotkać.

Zdarzyło ci się odnieść wrażenie podczas pracy z aktorem: dość, już wystarczy? Że nie powinnaś wymagać więcej, bo wkraczasz na teren dla obu stron być może niebezpieczny?

- Będę niedługo pracowała z aktorką, której dziecko odeszło w bardzo młodym wieku i zastanawiałam się, czy nie przygotować z nią *Dybuka*. Uznałam jednak, że ten temat jest zbyt blisko niej. To młoda osoba, a materiał jest za mocny, żebym mogła się tego podjąć. Udało nam się znaleźć coś innego, też intensywnego, ale nie tak bliskiego jej osobistemu doświadczeniu. Tu była granica, o którą pytasz.

Postać, którą wybieram dla aktorki czy aktora, musi mieć z nią lub z nim jakiś związek. Na zasadzie bliskości albo totalnego przeciwieństwa. Ale czasem niektóre postaci zwyczajnie potrzebują czasu, żeby można było się z nimi zmierzyć.

Są aktorki, które jasno mówią, że nigdy nie chciałyby zagrać Medei. Że ta postać jest poza ich granicą. Trzeba być dzisiaj ostrożnym, bo trudno odróżnić niezwykłą wrażliwość od emocjonalnej niestabilności. Osoby, które tę niestabilność w sobie pielęgnują, mogą w tym zawodzie skończyć w przykry sposób. Natomiast ludzie dbający o swoją oryginalność i wrażliwość, jak Sandra Korzeniak, która jest fascynującym człowiekiem i stworzeniem scenicznym, zawsze będą wielkimi, rozkwitającymi artystami.

Na portalu „Dwutygodnik" w recenzji *Leni Riefenstahl. Epizody niepamięci* Katarzyna Niedurny z niepokojem stwierdziła, że ten spektakl sprawia wrażenie, jakbyś starała się usprawiedliwić postawę niemieckiej artystki. Jak się do tego ustosunkowujesz?

- Wydaje mi się, że praca nad tym przedstawieniem dlatego była ciekawa, bo postawiliśmy sobie pytanie, gdzie jest granica zaangażowania artysty w ideologię. Starałam się nie oceniać Leni Riefenstahl, tylko przyjrzeć się, jak bardzo była ona w nią uwikłana. Pokazać z jednej strony jej bezwzględność i to jak lekką ręką podejmowała dialog z władzą, a z drugiej jak małe marzenia stały za tymi decyzjami: na przykład wyjazd, jak Marlena Dietrich, do Hollywood. To były trudne i dziwne czasy – przyglądanie się im może być dzisiaj dla nas lekcją. Interesowało mnie w niej właśnie to zderzenie oraz jej witalność ponad wszystko. Na pewno nie chodziło o propagowanie tego typu postaw, ale o pochylenie się nad tym, jak ciężki los ma ktoś, kto w tak dużym stopniu uwikłał się w politykę. Także pokazanie ceny, między innymi w życiu rodzinnym, jaką Riefenstahl za swoje wybory zapłaciła.

Masz za sobą również doświadczenie pracy w szkole teatralnej. Przygotowałaś niedawno przedstawienie dyplomowe *Szantaż* we Wrocławiu. Czy młodzi ludzie, z którymi pracowałaś, byli gotowi na propozycje obnażenia się tak od wewnątrz jak od zewnątrz?

- Zaproszenie do Wrocławia było dla mnie bardzo atrakcyjne, bo pochodzę z Dolnego Śląska, mam tam wielu przyjaciół i czułam się bezpiecznie. Mogłam wybrać grupę do współpracy, a całe przedsięwzięcie zawdzięczam działaniom edukacyjnym, które wcześniej, kiedy nie miałam pracy, prowadziłam pod Krakowem. Miałam tam zajęcia z dziećmi i licealną młodzieżą, i jeden z moich podopiecznych dostał się do wrocławskiej szkoły. A jak się dostał, powiedział: „Dziękuję ci bardzo. A teraz zrobisz ze mną dyplom". Odpowiedziałam: „OK". I rzeczywiście doprowadził do tego. Była to jedna z moich większych przygód teatralnych. Pełna oddania, pracowitości i gotowości. Byli wspaniałym, zżytym zespołem.

Początki były trudne. Pamiętam pierwszą próbę, kiedy siedzieli przy stole. Po pięciu minutach wyjęli książkę, o której mieliśmy rozmawiać, po następnych pięciu przyznali się, że wszyscy już ją przeczytali. Byłam

zestresowana, myślałam, w ogóle nie jestem dla nich człowiekiem, ale po dwóch tygodniach zaczęli ze mną rozmawiać. Kiedy przestali być przygotowanymi uczniami, zaczęło się. Niestety nie mogliśmy za bardzo z tym pojeździć. Od tego momentu szkoła zaczęła też bardziej przyglądać się temu, kto reżyseruje dyplomy. Ukróciło to studentom drogę do samodzielnych wyborów. Nasza propozycja okazała się najwyraźniej dla niektórych zbyt radykalna.

Przygotowałaś do tej pory dwa spektakle dla dzieci. Ponadto angażujesz je do swoich przedstawień. Czym charakteryzują się tego typu spotkania?

- Przygotowałam *Piotrusia Pana* w Teatrze Współczesnym w Szczecinie oraz *Miraże. Baśnie Ludów Wschodu* we Wrocławskim Teatrze Lalek. Zakładaliśmy widzów od pięciu lat wzwyż. Staram się wejść w ich świat, znaleźć do niego klucz. Mam kontakt z dziećmi przyjaciół oraz w rodzinie, które są mniej więcej w podobnym wieku. Choć myślę, że dopiero kiedy będę miała swoje dzieci, zrobię najlepszą bajkę. Wtedy kontakt będzie tak stały i nieunikniony, że totalnie wejdę w ich świat.

To są przygody. Praca z aktorami jest wtedy zupełnie inna. Jest więcej luzu, więcej przyjemności, więcej fantazji. My, twórcy, często zapominamy, że pracując w teatrze mamy to szczęście, że możemy robić piękno i że nasza praca powinna się opierać nie tylko na wyzwaniach, ale również na ogromniej przyjemności. Jak się o tym zapomina, nasza praca przestaje mieć sens. A w bajce jest o nią łatwiej, bo ludzie mniej się boją. Oczywiście, dziecko jest najtrudniejszym widzem, ale ma też najlepsze poczucie humoru.

Inną rzeczą jest zderzenie na scenie zawodowych aktorów z dziećmi, które – jak w *Mapie i terytorium* – grają niemal tyle co dorośli. Było interesującym zobaczyć, jak działają w innej kondycji; jak każdy z nich inaczej wtedy pracuje. Można było zaobserwować, jak wrażliwość dorosłych jest pobudzana przez obecność dzieci.

A jak wspominasz swój czas w szkole teatralnej? Czy kobiecie na wydziale reżyserii było wtedy trudniej?

- Nie miałam poczucia, że wchodzę w męski świat. Dopiero zaczynając zawodową pracę w teatrze, odniosłam takie wrażenie. Trud-

ne były spotkania z niektórymi profesorami, bo polegały na zmaganiu się i udowadnianiu różnych rzeczy. Równowagę pozwalali zachować pedagodzy, którzy byli inspirujący, jak Krystian Lupa, Grzegorz Niziołek czy Olga Katafiasz. Wiedzieliśmy także, że możemy na siebie liczyć jako grupa i że każdy ma „fizia" na punkcie teatru, czegoś uporczywie w nim szuka. Bycie wspólnie w takim procesie było bardzo kreatywne.

A co myślisz na temat oskarżeń o nadużycia na wydziale reżyserii warszawskiej Akademii?

- Jestem zniesmaczona. Jako dziewczyna na pewno nie chciałabym tam studiować. Można mieć również zastrzeżenia do postawy Wojciecha Malajkata. Po obejrzeniu *Szantażu*, nie spotkawszy się ze mną, odmówił mi rozpoczęcia prób w Teatrze Syrena, którego był wówczas dyrektorem artystycznym. Ja natomiast byłam umówiona z dyrektorem naczelnym na przygotowanie bajki i szykowaliśmy się do pracy. Jego zachowanie i brak jakiegokolwiek kontaktu było czymś bardzo nieprzyjemnym. Wydaje mi się, że dorośli ludzie, artyści, nie powinni tak postępować. Człowiek jest wielowymiarowy i może tworzyć różnego rodzaju dzieła. Było to mocne doświadczenie, które utwierdziło mnie w przekonaniu, że Akademia Teatralna byłaby miejscem, w którym byśmy się nie zrozumieli. A bycie krnąbrną uczennicą w Krakowie sprawiało, że można było mieć problemy na jednych zajęciach, na drugich zaś fruwać w wyobraźni i rozwijać skrzydła.

Sądzisz, że decyzja studentów o wyjściu z tą sprawą poza mury uczelni, była słuszna?

- Studenci muszą mieć poczucie, że mogą ufać swoim profesorom. Jeżeli ktoś przekracza granice, to powinien być też ktoś inny, kto ich wysłucha i potraktuje ich głos poważnie. Będąc studentem jest się totalnie bezbronnym, ocenianym z własnej wrażliwości, także z mocy przyjmowania ciosów. W ten zawód wpisane jest ogromne ryzyko i tę odporność też się testuje.

Wydaje mi się, że to, co można by zarzucić ludziom uwikłanym w warszawską sprawę, to milczenie innych wykładowców. Niezauważanie przez nich problemu. Oczywiście, wolno mówić, że to dzieje się na innych zajęciach i kogoś nie obchodzi, ale jeśli

funkcjonuje się w jednym budynku i pracuje z wrażliwymi ludźmi, to powinno się również potrafić ich słuchać.

Kiedy podczas moich studiów miałam problemy rodzinne, to Barbara Hanicka, która uczyła nas scenografii i miała z nami przyzwoity, miły kontakt, zadzwoniła do mnie z pytaniem, czy nie potrzebuję pomocy. Czy nie chciałabym przyjść do niej na obiad. Nie zapomnę tego. Pomyślałam wtedy, że ktoś o nas myśli jako o ludziach, a nie tylko o osobach, które mają zaprezentować zadaną pracę i wykazać, że ich pomysł jest błyskotliwy, nowy i mądry. Dlatego wydaje mi się, że na Akademii Teatralnej w Warszawie zabrakło ludzi, którzy dojrzeliby, że sprawa nie dotyczy przede wszystkim kogoś, kogo mają bronić, przymknąć na niego oko i „jakoś to będzie", ale że ktoś rzeczywiście został takim traktowaniem skrzywdzony. Nie jest też przecież tak, że od razu obwinia się oprawcę, bo również czuje się wstyd – za niego i za siebie. Jeżeli zajmujemy się w teatrze różnymi relacjami między ludźmi i nazywaniem ich, a jednocześnie nie potrafimy powiedzieć o tym, co nas dotyczy, bo czujemy, że nikt nas nie posłucha, powstaje dramatyczna sytuacja.

Usprawiedliwiając się na Akademii podobno przywoływano argument, że lepiej zahartować się w szkole niż być później zaskoczonym w pracy.

- Nie wiem, przed czym miano by się hartować w szkole. W teatrze podobne sytuacje od razu są piętnowane i nazywane. Myślę, że kiedy mielibyśmy do czynienia z dyrektorem, który pozwala sobie na szowinistyczne czy seksistowskie uwagi, środowisko teatralne starałoby się jasno nazwać tę sytuację. Aktorki, które są zapraszane na casting w mniejszych ośrodkach, gdzie mają się po prostu obrócić i pokazać nogi, mówią o tym i więcej się tam nie pojawiają.

Sytuacja w warszawskiej Akademii powinna nas przebudzić i pokazać, że trzeba rozmawiać o takich sprawach. Tego rodzaju oskarżenia są trudne do udowodnienia i mogą być do tego podważane jako pretekst do robienia szumu. Dlatego też trzeba być rozsądnym i wyważonym. Przede wszystkim jednak ta sytuacja pokazała, że zabrakło tam wspólnotowości.

Ewelina Marciniak – etatowa reżyserka Teatru Wybrzeże w Gdańsku. Ukończyła europeistykę i dramatologię na Uniwersytecie Jagiellońskim oraz reżyserię dramatu w Państwowej Wyższej Szkole Teatralnej w Krakowie. Debiutowała *Nowym Wyzwoleniem* Stanisława Ignacego Witkiewicza w Teatrze Polskim w Bielsku-Białej (2010). Laureatka konkursu Talenty Trójki (2012) i zdobywczyni Paszportu „Polityki" (2015).

Jan Karow – absolwent kulturoznawstwa na Uniwersytecie Mikołaja Kopernika w Toruniu, obecnie studiuje na Wydziale Wiedzy o Teatrze Akademii Teatralnej. Publikował m.in. w „Didaskaliach", „nietak!cie", „Notesie Na 6 Tygodni", „Teatrze" i „Teatrze Lalek". Jest uczestnikiem programu *Nowa Siła Krytyczna* Instytutu Teatralnego im. Zbigniewa Raszewskiego.

09

Zwierzę na scenie

Romeo Castellucci / Dorota Semenowicz

Bo z perspektywy etycznej, jaka jest różnica między muszką a słoniem czy wielorybem?

Romeo Castellucci

Jeśli zwierzę daje znaki, że się boi, jeśli instynkt mówi mu, żeby nie wchodził na scenę, trzeba to uszanować.

Najważniejszy jest jednak dla mnie ten element obojętności zwierzęcia wobec przedstawienia.

Zwierzę na scenie

Romeo Castellucci / Dorota Semenowicz

Dorota Semenowicz: Zacznijmy od podstaw. Zwierzęta pojawiały się w twoich spektaklach w latach 80. i 90., teraz jest ich mniej, ale wciąż wprowadzasz je na scenę. W 2015 roku w operze *Mojżesz i Aaron* w paryskiej Operze Narodowej oglądaliśmy na scenie żywego byka. Dlaczego nie możesz obyć się bez zwierząt w teatrze?

Romeo Castellucci: - Ponieważ redukują scenę do poziomu zero. Zwierzę nie wie nic o teatrze, nie wie nic o przedstawieniu. Wchodzi na scenę jako ciało, czyste ciało, czysty byt, funkcjonuje poza fikcją. Można przebrać małpy czy kazać koniowi robić numery cyrkowe, co mnie zupełnie nie interesuje, ale nawet wtedy zwierzę pozostaje czystym bytem. Jest wspaniałym operatorem sprzeczności. A jak jest sprzeczność, jest napięcie. Jak jest napięcie, jest dramat. Jak jest dramat, jest dramaturgia. Dla mnie nie ma teatru bez sprzeczności, konfliktu.

Na czym polega dokładniej ten konflikt między zwierzęciem a teatrem?

- Zwierzę jest zwierzęciem i tyle. Nie może być czymś innym. Aktor z kolei jest w teatrze nie tylko ciałem, ale przede wszystkim postacią. Wchodzi na scenę, aby coś interpretować w ramach fikcji. Kiedy zwierzę wchodzi na scenę tworzy się natomiast sprzeczność, dziura w tkaninie fikcji, punkt, w którym fikcja się rozpada. Zwierzę nie ma świata, jak mówił Heidegger. Widz dla niego nie istnieje, przedstawienie dla niego nie istnieje. Kiedy zwierzę wchodzi na scenę, wchodzi inny porządek. To gest naładowany negatywnie. Dalej oczywiście jest forma zwierzęcia, która może reprezentować, odwoływać się do określonej ikonografii (koń przywołuje np. władzę albo piękno, a świnia brud). Przed tym rozpoznaniem ikonograficznym działa jednak zwierzę jako istota podobna do nas. Działa rozpoznanie między ssakami.

Co to znaczy?

- Chodzi o język między ssakami. Kiedy zwierzę pojawia się na scenie, trzyletnie dziecko je rozumie. Nie potrzeba do tego kultury. Jak zwierzę jest wielkie, czujesz strach, jak jest malutkie, pojawia się

czułość. To pierwszy, podstawowy, pierwotny poziom komunikacji, naprawdę instynktowny. W tym tkwi siła tego gestu, jego naładowanie energetyczne, sprowadzające komunikację do poziomu zero.

Nie ma według ciebie sprzeczności między tym poziomem zero a siatką znaczeń, którą obecność na scenie zwierzęcia uruchamia?

- To dwa różne poziomy. Nie ma w tym dla mnie sprzeczności. Zawsze w jednej rzeczy na scenie jest wiele poziomów. Istnieje poziom kultury, ikonograficzny, i ten podstawowy, pierwotny. On uruchamia się na początku: najpierw działa masa i siła byka, potem pojawia się kulturalna gra znaczeń. Jako dorosły odczytuję w byku złotego cielca – są biblijne tradycje, w których cielec był bykiem, a według dziedzictwa egipskiego nie był on złoty, ale żywy, o żółtawym umaszczeniu przypominającym złoto. W moim przedstawieniu byk miał takie umaszczenie: nie był biały czy czarny, ale śmietankowy, żółtawy. Zwierzę wprowadza zresztą na scenę nie tylko swoją cielesność, ale także swój czas. Na przykład gatunek byka, który pojawił się w moim spektaklu, jest bardzo powolny, pies natomiast wprowadza szybki czas, ruch chaotyczny. Sowa z kolei przypomina posąg. Czas, sposób bycia zwierzęcia wpływają na i zmieniają to, co pojawia się wokół. Ten sam gest aktora wykonany przy byku, psie, małpie czy orle przyjmie inne znaczenie. Najważniejszy jest jednak dla mnie ten element obojętności zwierzęcia wobec przedstawienia. Zwierzę wprowadza inny świat, można powiedzieć, że jest duchem. Duchem przeszłości. Teatr zachodni narodził się przecież, gdy przestano składać ofiarę ze zwierząt. Nie przez przypadek tragedia oznacza „pieśń kozła". Filologowie zastanawiali się, co to oznacza dokładnie. To koza, która śpiewa czy pieśń dla kozy? Najprawdopodobniej była to pieśń, którą kapłani wykonywali, popychając kozy w stronę ołtarza. W długim procesie zapoczątkowanym kryzysem ofiarniczym pieśń ta przekształciła się w tragedię. W tym sensie zwierzęta na scenie pochodzą z przeszłości, są jak mówią Francuzi *revenant*, to słowo bardzo trafne. W pewnym sensie zwierzęta wracają na swoje miejsce. Przywołują początki teatru, jego źródło. Przypominają aktorowi, że na początku był zwierzęciem ofiarnym.

No, ale właśnie dlatego obecność zwierzęcia na scenie nie może być naturalna. Nie ma ich na niej od ponad tysięcy lat...

- Oczywiście! W teatrze nie ma już dla nich miejsca. Dlatego wprowadzenie zwierzęcia na scenę nie jest gestem naturalnym.

Myślałam, że właśnie o naturalność ich obecności ci chodzi.

- Niektórzy mówią, że ta obecność jest naturalna, ale przecież nie jest i o to właśnie chodzi. Zwierzę wchodzi w świat całkowicie mu obcy, który nic a nic go nie obchodzi, nie ma z nim kontaktu, nie ma komunikacji między tymi dwoma światami. Zwierzę, czysty byt, wchodzi do teatru, który jest fikcją. W tym sensie nie jest to wybór naturalny, w kontekście teatru oczywiście.

Czystość tego bytu jest jednak podejrzana. Przecież zwierzę zostaje wprowadzone w świat mu nieznany, zostaje zamknięte, wykonuje twoje polecenia, nie może uciec. No to gdzie jego pierwotność, czystość i obojętność? Nie da się uciec od tego kontekstu...

- Tak, ale poziom pierwotny istnieje, nawet jeśli nieświadomie. Weźmy tygrysa na scenie. Budzi lęk. To instynkt. To poziom ukryty, możesz spróbować z dziećmi. Zwierzęta budzą ich zadziwienie. Nawet jeśli na scenie ich obecność jest sztuczna.

Tylko ja nie mówię teraz o sztuczności w tym sensie, że zwierzę nie pasuje do teatralnej fikcji; mówię o niej w kontekście ruchu obrony praw zwierząt, który wpływa na to, jak dziś patrzymy na zwierzęta w teatrze. Nie możesz uciec od tego kontekstu. Nawet warunki wprowadzania zwierząt na scenę bardzo się zmieniły od lat 80. To cię wkurza?

- Tak, ale nie dlatego, że nie mogę pracować ze zwierzętami. Wkurza mnie to na bardziej ogólnym poziomie. Ten modny dziś ruch na rzecz praw zwierząt jest powierzchowny. Sam bronię zwierząt, ale prawdziwi działacze prozwierzęcy to ci radykalni i jeśli dobrze się orientuję, istnieją tylko w Indiach. Nazywają się dżiniści. W internecie można zobaczyć zdjęcia ludzi, którzy w białych szatach i z maseczką na ustach zamiatają drogę przed sobą, by nie zabić

najmniejszego stworzenia. Bo z perspektywy etycznej, jaka jest różnica między muszką a słoniem czy wielorybem? Wszyscy jesteśmy żyjącymi istotami, choć według mnie człowiek góruje w tym systemie stworzenia. Uważam, że istnieje różnica między gatunkami i że człowiek plasuje się wyżej. Nie ze względów religijnych, ale ze względu na historię. Jeśli jednak wierzysz, że wszystkie byty mają tę samą wartość, żyjesz jak dżinista. Nie możesz jeździć pociągiem czy samochodem, bo w drodze zabija się tysiące insektów. Trudno tak żyć. To jednak jedyna forma obrony zwierząt, którą szanuję. Ma aspekt religijny.

Mimo że jest absurdalna?

- Nie jest absurdalna, bo ludzie naprawdę tak żyją. To wybór życia, bardzo radykalny, trudny. Nie można bronić zwierząt i zachowywać się jak wszyscy inni. Większość działaczy podąża po prostu za modą.

Obrońcy praw zwierząt są według ciebie hipokrytami?

- Są powierzchowni. Jedne zwierzęta mają prawo do życia, a inne nie. Mysz tak, a mucha nie? Kto ustala granice? Ruch prozwierzęcy jest radykalny albo go nie ma, bo staje się wizją antropocentryczną. Komar mnie wkurza, więc go zabiję. A jaka w tym wina komara? Poza tym, co zrobić z wielkimi religiami jak judaizm i islam, w których ofiara odgrywa ważną rolę? W chrześcijaństwie potrzeba ofiary została zniesiona za sprawą Chrystusa, który był ostatnią ofiarą, ofiarą za wszystkie inne, ale Żydzi w święto Paschy muszą zjeść jagnię. A muzułmanie w święto Ofiarowania, na pamiątkę ofiary Abrahama, który chciał poświęcić Bogu swojego syna Ismaela, zabijają barana. Część hinduizmu też składa ofiary. Co zrobimy z tymi religiami? Albo ruch na rzecz praw zwierząt stanie się religią radykalną, albo musi zaakceptować, że są ludzie myślący inaczej.

Skoro człowiek góruje nad zwierzętami to wolno mu robić z nimi wszystko?

- Nie. Nie wolno sprawiać im bólu. Nie powinny cierpieć. Zwierzę ma czuć się dobrze.

1. Giulio Cesare – spektakl Romea Castellucciego z 1997 roku.

A skąd wiesz, że zwierzęta które wprowadzasz na scenę nie cierpią?

- Jeśli zwierzę daje znaki, że się boi, jeśli instynkt mówi mu, żeby nie wchodził na scenę, trzeba to uszanować.

No, ale skąd to wiesz?

- To od razu widać. Zwierzę staje się nerwowe, widać to w jego ruchach, oczach. I trzeba uszanować to, że nie chce wejść na scenę. Także dlatego, że jeśli w takim stanie wejdzie na scenę, jego obecność nie zadziała. Zwierzę działa na scenie, jeśli pozostaje obojętne wobec tego, co się dzieje. Gdy odczuwa strach, nie jest obojętne. To wszystko zmienia. Dlatego nie wprowadza się zwierzęcia na scenę w takim stanie. To się nam kilka razy zresztą zdarzyło. Nie można uspokoić np. konia.

Zagrałeś *Juliusza Cezara* bez konia[1]?

- Tak, w Stanach Zjednoczonych. Koń był niespokojny, nie wszedł na scenę.

Ale przecież koń był w spektaklu ważnym elementem dramaturgii przedstawienia. Konkretnym znakiem w uruchamianej przez ciebie siatce znaczeń.

- Tak, brakowało elementu, ale nie mogłem przerwać spektaklu: w *Juliuszu Cezarze* koń wchodzi w połowie przedstawienia.

Nie myślałeś nigdy o środkach uspokajających? Podałeś je kiedyś zwierzęciu?

- Nie. Nie wiem, czy któryś z opiekunów tego kiedyś nie zrobił, ale ja zawsze byłem temu przeciwny. Także dlatego, że jeśli podasz zwierzęciu środki uspokajające, wygląda tak [Castellucci się garbi, zwiesza ręce i głowę – przyp. red.]. To okropne, brzydkie. Mnie chodzi o czysty, wyraźny gest. Zwierzę przechodzi przez scenę, nie wiadomo skąd, dokąd. Jeśli jest odurzone czy się boi, to nie działa.

Według ciebie wolno artyście zabić zwierzę na scenie?

- Śmierć zwierzęcia na scenie nie ma dla mnie sensu. W ogóle bardzo mało można zrobić ze zwierzętami na scenie. Trzeba respektować ich obojętność. Nie można im kazać robić numerów cyrkowych, terroryzować ich ani oczywiście krzywdzić i już na pewno nie zabijać.

Ale w 1985 roku podpisałeś list w obronie Magazzini Criminali, zespołu, który przeniósł swój spektakl *Genet a Tangeri* do miejskiej rzeźni i w jego ramy wpisał zabicie konia. To był głośny skandal we Włoszech[2].

- Podpisałem, mimo że widok śmierci jest w teatrze absurdalny. Jak podcinanie sobie żył, aby pokazać prawdziwą krew. Prawdziwa krew w teatrze jest absurdalna. Chodzi o ontologię. To elementy, które nie mają nic wspólnego z ontologią teatru. Według mnie w teatrze nie ma miejsca na gesty ostateczne. To głupi pomysł, po prostu głupi, naiwny. Nie ma w nim nic radykalnego. Jednak na poziomie ludzkim uważałem, że trzeba bronić artystów. Nawet jeśli ich gest uważam za kretyński.

2. Spektakl Magazzini Criminali *Genet a Tangeri* miał premierę w 1984 roku i zdobył nagrodę Ubu za najlepsze przedstawienie sezonu. W ramach festiwalu Santarcangelo w lipcu 1985 roku był pokazywany w czynnej rzeźni w miasteczku Riccione. Na temat spektaklu i skandalu, jaki wywołał, zob. Semenowicz, Dorota. "Zabawa w rzeź", *Didaskalia*, nr 148, rok wydania: 2018.

Skoro uważasz, że był kretyński, to dlaczego ich broniłeś?

- Bo się pomylili. Popełnili błąd, a błędy się wybacza.

Nawet jeśli w grę wchodzi śmierć zwierzęcia?

- Tak. Magazzini wpisali w swój spektakl zabicie konia, który był przeznaczony na mięso. Zabijali go pracownicy rzeźni w rzeźni, szybko i skutecznie. Zwierzę nie cierpiało.

Sam sugerujesz, że było to działanie legalne. I nie wiem, czy takie głupie. Magazzini wykorzystali tę legalność, aby nadać siłę swojemu dyskursowi na temat przemocy codziennej, niewidocznej, budowali metaforę...

- Ale gdzie jest metafora w śmierci?

Zespół zderzył zabicie konia z fragmentem tekstu Jeana Geneta

o dokonanej przez oddziały libańskie i za przyzwoleniem izraelskiego wojska masakrze palestyńskich uchodźców w obozach Sabrii i Szatili w 1982 roku. Zabijanie zwierząt w rzeźni jest niewidzialne i nam obojętne, tak jak niewidzialna jest przemoc, której ludzie dopuszczają się na ludziach. To taka sama rzeź.

- No, w planie ideologicznym funkcjonuje to bardzo dobrze, ale kiedy zabijasz konia nikt nie myśli o Sabrii i Szatili. Całe teatralne działanie znika, to co widzisz cię miażdży. Nie może być inaczej, bo śmierć należy do naszej rzeczywistości. W teatrze nie ma miejsca na śmierć. Może to problem nazewnictwa. Może trzeba było to nazwać performansem, który dla mnie ma zresztą mniejszą wartość niż teatr. Jeśli to performans, OK.

Zastanawiam się, dlaczego definicja jest tak ważna. To samo napisał w recenzji spektaklu Oliviero Ponte di Pino. Wyszedł z przedstawienia, ponieważ to, co mu zaproponował zespół, nie było teatrem. Czy nie chodzi po prostu o to, jak na nas działa to, co widzimy? Co z nami robi?

- Definicje są ważne. Zmieniają spojrzenie. Inne są ramy teatru, a inne performansu...

Czyli jeśli Magazzini nazwaliby swoje działanie performansem, wszystko byłoby OK?

- Nie wiem. Dla mnie teatr to jednak metonimia sztuki, śmierć i krew jest w ogóle w sztuce problematyczna. Choć takie rzeczy się zdarzały. Akcjoniści wiedeńscy byli bardzo ważnym ruchem w historii sztuki. Również ważnym dla mnie. Jednak był to ruch wpisany w swoją epokę: w reakcję na II wojnę światową, na wojnę w Wietnamie. W tym sensie działania akcjonistów były gestami politycznymi. To był również okres, kiedy zaczęto poddawać refleksji ciało, czynić z niego temat i przedmiot sztuki. Dziś mamy jednak inne czasy, próbować być radykalnym w ten sam sposób wydaje mi się absurdalne.

No to inny przykład, Rodrigo Garcia i jego spektakl *Accidens*..., w którym aktor zabija na scenie homara. Garcii nie chodziło

o żadną metaforę, ale właśnie o dosłowność tego działania: aktor powtarzał to, co dzieje się w restauracjach na całym świecie. To działanie do niczego nie odsyłało, miało działać w swojej dosłowności, poprzez bezpośredniość aktu zabijania.

- Mnie się to działanie nie podoba, ale to już osobiste wybory strategii artystycznych. Dla mnie sprowadza się to do tego samego. Śmierć jest gestem nieodwracalnym, a więc nie teatralnym. Nie należy do natury teatru. Zresztą według mnie ta kwestia bezpośredniości wcale nie jest tak oczywista. Przecież Garcia zakładał homarowi mikrofon, wieszał go głową w dół, trzymał tak przez przynajmniej 30 minut, co wydaje się niemal torturą. A co się dzieje w restauracjach? Kucharze biorą homara i go od razu zabijają. Jeśli chcesz krytykować społeczeństwo konsumpcyjne, odtwórz scenę z restauracji i tyle. Po co ten cały ceremoniał? Według mnie był w nim sadyzm, którego nie ma w restauracjach. I którego nie było też w geście Magazzini. Mimo to broniłbym też Rodriga. Dla mnie gorsze są protesty obrońców praw zwierząt. Dlaczego nie protestują w restauracjach?

No, ale właśnie to chciał pokazać Rodrigo, naszą hipokryzję. Wyprowadzał to, co niewidoczne, a codzienne, na światło dzienne. W restauracjach zabijanie nam nie przeszkadza, na scenie tak. Garcia wykorzystywał system przeciwko niemu samemu. Był to spektakl z nurtu teatru krytycznego. To podkreślali obrońcy spektaklu. W przypadku Magazzini również byli recenzenci, którzy twierdzili, że spektakl miałby sens, gdyby celem zespołu była sprawa zwierząt, gdyby było to przedstawienie jawnie zaangażowane, krytyczne.

- Ale jeśli bronisz zwierząt, zabijając je, to tylko utwierdzasz prawo, które pozwala je zabijać. Taki jest finalny efekt.

Można to potraktować jako ofiarę składaną w imię większej sprawy.

- To absurdalne. Niewiarygodne. Ludzie wiedzą, co dzieje się w restauracjach, czym jest ta ukryta przemoc. Natomiast ty jako twórca dokonujesz gestu przeciwnego naturze teatru. Nie pokazuje się tych rzeczy. Nawet w Grecji ją ukrywano, mimo że była symbo-

liczna. Nie ma miejsca na śmierć i prawdziwą krew w teatrze i nie było.

No dobrze, to ustaliliśmy, że nie zabijesz zwierzęcia na scenie. A jakie zwierzęta byś chciał jeszcze wprowadzić na scenę?

- Praca ze zwierzętami stała się bardzo trudna. Muszę być w zgodzie z prawem, a ono w tej kwestii w ostatnich latach bardzo się zaostrzyło.

Podobno musiałeś usunąć całą pierwszą scenę *Inferno*, kluczową scenę z psami[3].

- Pokazywaliśmy spektakl w Szwajcarii, a tam chyba prawo jest najsurowsze. Nawet psów nie można wprowadzić na scenę, co już jest kompletnie absurdalne. Relacja ze zwierzętami stała się histeryczna. Te reklamy karmy dla zwierząt... Robią na mnie wrażenie za każdym razem, jak je widzę. Zwierzęta są w nich uczłowieczone, sprowadzone do rangi osób. A gdzie jest napisane, że pies ma wychodzić w obroży i mieszkać w kilkunastometrowym mieszkaniu w mieście? Czym zawinił? Psy nie rodzą się, by mieszkać w mieście. Już nie mówiąc o rybkach w akwarium.

A na wsi żyje się zwierzętom dobrze?

- Oczywiście, spójrz na krowy, owce na polu. Nie mówię oczywiście o patologicznych sytuacjach. Zwierzęta są stworzone, by żyć w naturze. Szczurom, myszom jest może dobrze blisko ludzi, muchom, komarom. Ale pies nie jest stworzony do życia w mieszkaniu.

To coraz bardziej restrykcyjne prawo sprawia, że zwierzęta rzadziej pojawiają się w twoim teatrze? Czy też masz dosyć protestów obrońców praw zwierząt? W przypadku *Mojżesza i Aarona* sprawa byka okazała się bardzo problematyczna.

- O, to nic. W przeszłości spotykałem się z gorszymi atakami. Co się działo w przypadku małp w *Orestei*!

Gdy wznawiałeś przedstawienie w 2015 roku czy w latach 90.?

3. Inferno – pierwsza część tryptyku inspirowanego *Boską Komedią* Dantego. Jego premiera odbyła się na festiwalu teatralnym w Awinionie w 2008 roku.

- W latach 90. W Ferrarze zaatakowano mnie młotkiem. A w Neapolu do sądu trafiło doniesienie o popełnieniu przestępstwa, bo na scenie pojawiło się martwe zwierzę.

Zawsze myślałam, że kozioł w *Orestei* był sztuczny.

- W pierwotnej wersji, tej z 1995 roku, był prawdziwy. We wznowieniu z 2015 roku był sztuczny.

Jesteś zmęczony tymi protestami?

- Bardzo. Tym bardziej, że są idiotyczne. Ja bym chciał wejść w dyskusję na temat zwierząt, ale ona jest niemożliwa. Pamiętam, jak kiedyś aktywiści zaczęli rzucać butelkami w widzów. Kiedy indziej zaczęliśmy z nimi rozmawiać i okazało się, że są ubrani w skórzane kurtki czy futra. „A przepraszam bardzo, wasze ubrania z czego są?". „To nie ma nic do rzeczy!", odpowiadali. Jak to nie ma? Do tego protestują w miejscach modnych, spektakularnych, a nie na wsi. Na wsi nikt nie protestuje, bo tam ich nie widać. Ja jestem przeciwny skórzanym ubraniom czy trzymaniu zwierząt w klatkach i polowaniom, przeciwny ich cierpieniu. Uważam, że jeśli zwierzęcia nie jesz, nie masz prawa go zabijać, np. dla skóry. W tym świecie, w którym żyjemy, nie masz prawa. Jeśli to robi powiedzmy Eskimos, to inna sprawa. Sam chciałem zostać weterynarzem. Uczęszczałem do liceum o profilu rolniczym, bo to jeden ze sposobów, aby zostać weterynarzem. Ale ten modny ruch w obronie praw zwierząt uważam za całkowicie powierzchowny.

Cesena, 8 listopada 2018

Romeo Castellucci – włoski reżyser teatralny i operowy, laureat wielu nagród, w tym w 2013 roku Złotego Lwa w Wenecji za całokształt twórczości. Ukończył malarstwo i scenografię na bolońskiej Akademii Sztuk Pięknych. W 1981 roku powołał – wraz z siostrą Claudią i przyszłą żoną Chiarą Guidi – grupę Socìetas Raffaello Sanzio, w ramach której reżyseruje do dzisiaj, łącząc sztuki wizualne, teatr i performans. Od 2006 roku tworzy też niezależne projekty. Jego spektakle regularnie goszczą w najbardziej prestiżowych teatrach, operach i na najważniejszych festiwalach na świecie.

Dorota Semenowicz – doktor nauk humanistycznych, autorka książki *To nie jest obraz. Romeo Castellucci i Societas Raffaello Sanzio* (wersja angielska ukazała się nakładem wydawnictwa Palgrave Macmillan) i redaktorka prac zbiorowych (m.in. *Garcia. Resztki świata*). Absolwentka Uniwersytetu Paris III Sorbonne-Nouvelle w Paryżu. Od 2009 roku pracuje w dziale literackim Teatru Narodowego w Warszawie oraz w dziale programowym Malta Festival Poznań. Dramaturżka, tłumaczka z języka francuskiego i włoskiego, wykładowczyni Akademii Teatralnej w Warszawie.

Kiedy teatr nie tylko gra i/ale bada

Wojtek Pustoła / Waldemar Rapior / Wojtek Ziemilski
Sean Palmer / Urszula Hajdukiewicz / Zofia Małkowicz-Daszkowska

Wojtek Ziemilski

Wsadzić kij w szprychy to nie jest nic trudnego. Można to robić na milion sposobów. Wyzwaniem jest zbudowanie doświadczenia, które coś przesuwa, coś pokazuje, uświadamia.

Myślę, że nauka pozwala wprowadzić element obiektywizacji, o który w sztuce – w tym wypadku teatrze – jest bardzo trudno. W ten sposób wytworzona zostaje sytuacja, w której dla widza przestaje być oczywiste, gdzie się znajduje. Oczywiście widz wie, że jest w teatrze, ale równocześnie podejmuje decyzje, które są poważnymi decyzjami i które w jakiś sposób poza teatr wykraczają.

Kiedy teatr nie tylko gra i/ale bada

Wojtek Pustoła / Waldemar Rapior / Wojtek Ziemilski

Sean Palmer / Urszula Hajdukiewicz / Zofia Małkowicz-Daszkowska

Przeprowadziłam ten wywiad tuż po jednym z premierowych pokazów spektaklu *Sean powie kilka słów o sobie*, które odbyły się w warszawskim Instytucie Teatralnym w marcu 2018 roku. Kiedy wyszli ostatni widzowie, wspólnie z autorami tego zdarzenia usiedliśmy pomiędzy sceną a widownią i zaczęliśmy rozmawiać o doświadczeniach pracy nad projektem, który lokuje się na pograniczu teatru i badań społecznych. Mimo że problem „etyki" nie został w naszej dyskusji wprost wyartykułowany, stanowił dla niej niezwykle ważny, milczący punkt odniesienia. W sytuacji takiej jak ta – w której granice pomiędzy teatrem a innymi obszarami życia społeczno-kulturowego stają się przepuszczalne – „obce" porządki wprowadzają zamieszanie w dotychczasowych regułach działania teatralnego świata. Pojawiają się nieoswojone kategorie, konteksty i konwencje. Wówczas problemami etycznymi mogą stać się kwestie, które dotychczas nie były rozważane w takiej perspektywie.

Zofia Małkowicz-Daszkowska: Da się prowadzić badania socjologiczne przy pomocy teatru?

Waldemar Rapior: - To, co tutaj wspólnie zrobiliśmy, jest narzędziem pomagającym mi odpowiedzieć na pytanie, które sobie postawiłem, czyli, mówiąc w dużym uproszczeniu: jakie mechanizmy społeczne uruchamiane są w sytuacjach, w których musimy szybko podjąć decyzję moralną, i jak retrospektywnie wyjaśniamy to własne postępowanie? Na razie mogę jedynie powiedzieć, że da się używać teatru do badań socjologicznych, chociaż nie umiem precyzyjnie przewidzieć efektów takiego działania. O tym możemy porozmawiać, kiedy skończę analizę zebranego materiału.

A co ma z tego teatr?

Wojtek Ziemilski: - Myślę, że nauka pozwala wprowadzić element obiektywizacji, o który w sztuce – w tym wypadku teatrze – jest bardzo trudno. W ten sposób wytworzona zostaje sytuacja, w której dla widza przestaje być oczywiste, gdzie się znajduje. Oczywiście widz wie, że jest w teatrze, ale równocześnie podejmuje decyzje, które są poważnymi decyzjami i które w jakiś sposób poza teatr wykraczają. Wydaje mi się, że te niuanse pomiędzy fikcją a prawdą wiernie oddają to, jak żyjemy dziś.

Wojciech Pustoła: - Ja z kolei jestem zadowolony z tego, że ludzie mają inne reakcje po spektaklu niż te, do których jesteśmy przyzwyczajeni. To nie jest typowe dla teatru, że widzowie są podekscytowani, że chcą jeszcze zostać przez dłuższą chwilę i rozmawiać ze sobą o tym, czego doświadczyli. Ale to nie było oczywistym celem naszych działań.

Dlaczego?

Pustoła: - Proces dochodzenia do takiej formy spektaklu, jaką dziś mamy, był bardzo burzliwy.

Sean Palmer: - Mogę dodać, że w tym procesie było tak, że my – artyści – staraliśmy się w jakiś sposób zająć rolę naukowca, a naukowiec starał się wejść w naszą rolę jako artysta. Myślę, że było to trudne, ale przyniosło nieoczekiwane efekty.

Ziemilski: - W całym tym procesie doszliśmy nawet do sytuacji-ściany, w której wszystkie testy przeprowadzane z widzami kończyły się ich wypowiedziami, jak okropne jest to dla nich doświadczenie i że nie poleciliby go nikomu. Żeby stworzyć równocześnie dobre zdarzenie artystyczne, zgodne z naszymi kryteriami, musieliśmy szukać dalej.

Widzicie jakąś proporcjonalną zależność pomiędzy tym, na ile dobra sztuka może być złym badaniem naukowym albo na odwrót?

Ziemilski: - Waldek twierdzi, że nie może być dobrym badaniem coś, co jest złą sztuką.

Rapior: - Tak, wyszedłem z takiego założenia. Stwierdziłem, że miarą dobrej sztuki jest to, na ile odbiorcy się w nią zaangażują. Inaczej nie miałbym czego badać. Eksperyment jest sztuczną sytuacją, a teatr przecież też trochę taki jest. Sprawienie, żeby pojawiły się prawdziwe emocje i przeżycia, wymaga takiego doświadczenia, w którym widzowie w pewien sposób zapomną o tej sztuczności.

A jak to jest z tym napięciem pomiędzy „fikcją teatralną" i „prawdą naukową"? Oczywiście mówię w dużym uproszczeniu.

Rapior: - Dla mnie ciekawe jest to, że w ramach tego spektaklu ludzie w pewien sposób zawieszają swoje normalne podejście do teatru czyli takie, że wszystko co widzą, jest fikcją. Równolegle do pokazów prowadziłem wywiady naukowe z widzami. Wybrzmiewało z nich przede wszystkim to, że nie mogli określić czy to, czego doświadczyli, było tylko prawdą albo tylko nie-prawdą. Podkreślali swój bardzo ambiwalentny stosunek do tego, co przeżywali. Nie umieli tego dokładnie zdefiniować. Uważam, że ten rodzaj doświadczenia pozwolił wywołać autentyczne reakcje, które są dobrym materiałem do badań naukowych.

Rozmawiamy o „ni to fikcji" i „ni to prawdzie". A jak to się ma do kwestii moralności, która jest przecież waszym podstawowym przedmiotem zainteresowań. Czy uważacie, że kontekst, jakim jest przestrzeń teatru, zwalnia ludzi z odpowiedzialności za podejmowane wybory moralne?

Pustoła: - To była najciekawsza rzecz, która się tutaj wydarzała i wydarza. Naszym zadaniem w tym projekcie było wygenerowanie dylematu moralnego w sytuacji interakcji społecznej, przy pomocy spektaklu teatralnego. Ludzie argumentowali swoje wybory, czy próbę przekonania innych ludzi do podjęcia pewnych wyborów, tym, że są w sztucznych – artystycznych – okolicznościach. Mówili sobie i innym, że tu jest aktor, że mogą sobie pozwolić na wszystko. Co brzmi w zasadzie dosyć przekonująco. Ale zawsze też pojawiał się ktoś, kto mówił: „Nie, to jest Sean, to człowiek, któremu możemy coś zrobić". Zakodowaliśmy tę sytuację w ten sposób, że Sean oczywiście występuje w roli performera, ale nie rezygnuje ze swojej własnej tożsamości na czas trwania spektaklu. Chcieliśmy wytworzyć możliwie wiele wątpliwości. Przecież właśnie na tym najbardziej nam zależało w całym projekcie.

Tuż po spektaklu podsłuchałam wypowiedź jednego z widzów: „My możemy być zwolnieni z odpowiedzialności za to, co się dzieje i z wyborów, które podejmujemy, bo znaleźliśmy się w kontekście teatru. Ale kiedy z niego wychodzimy, prędzej czy później zostajemy z poczuciem, że to wydarzyło się naprawdę i jest naszym osobistym doświadczeniem zapisanym w pamięci". Myślicie, że ten wybór zostawia ślad?

Palmer: - Obserwuję, jak ludzie zmieniają się w trakcie spektaklu. Najpierw wchodzi sześć zupełnie odrębnych osób i po kilku minutach zaczynają działać jako jedna komórka. Są grupą. Śmieją się, pojawiają się wspólne żarty. Gdy mają zacząć podejmować wybory, które są przecież kluczowe dla tego eksperymentu, okazuje się, że znów stają się indywidualni. Muszą ze sobą negocjować, na ile chcą być grupą, a na ile chcą pozostać niezależni. Ten spektakl jest skonstruowany w taki sposób, że nie wiesz, kiedy są trudniejsze, a kiedy łatwiejsze wybory. Tak naprawdę nie orientujesz się, kiedy już zostałeś wciągnięty w system.

Pustoła: - Myślę, że ten spektakl jest pozornie niewinny. Mechanizmy, które tworzą się podczas niego w grupie mogą być takie same, jak w jakiejś innej, o wiele cięższej sytuacji. Być może dlatego myślę, że to zdarzenie jest bardzo „winne". Ono wprowadza cię w atmosferę, w której wydaje się, że możesz sobie na coś pozwolić i dopiero jak jest za późno, możesz złapać się na tym, że „kurde, co ja zrobiłem".

Rapior: - Chciałbym odnieść się do tezy, że ten spektakl jest niby lekki. Czasami zdarzają się osoby, które mówią, że jedna z podjętych decyzji to było „nic takiego". Mówią: „Gdyby trzeba było rękę złamać, na pewno bym zareagował!". Albo: „Gdyby to było coś bardziej hardkorowego, na pewno bym wstał/wstała i to zatrzymał/zatrzymała". To bardzo zdecydowane wypowiedzi, które brzmią znajomo. Przypomina mi się eksperyment Milgrama.

Dobrze, że o tym mówisz. Myślę, że klisze, takie jak eksperymenty Milgrama czy Zimbardo, nie bez przyczyny stanowią pewne odniesienie dla tego, co robicie. Pomimo że u Milgrama chodziło o zbadanie posłuszeństwa wobec autorytetów, to eksperyment ten dotykał w pewnym sensie problematyki moralności. Zadaniem badanych było wymierzyć (lub nie) karę cielesną – wstrząs elektryczny – drugiemu uczestnikowi za niepoprawne realizowanie poszczególnych poleceń w ćwiczeniu dotyczącym pamięci.

Rapior: - Jerry Burger z Santa Clara University przeanalizował zachowania badanych w tym słynnym eksperymencie. Okazało się, że wyraźna większość tych, którzy wcisnęli przycisk 10 (z dostęp-

nych 30, oznaczający wysokość napięcia 150 V), dawała się skłonić do kontynuowania eksperymentu aż do końca. Czyli wystarczyło przejść 10, by skończyć na ostatnim, 30. przycisku, który miał śmiertelną moc 450 V. Okazało się, że zadania nie muszą być ekstremalne, aby wybory moralne mogły mieć potencjalnie tragiczne skutki.

Gdzie przebiega dla was granica pomiędzy życiem a teatrem/ eksperymentem?

Pustoła: - Myślę, że sami nie jesteśmy pewni, gdzie są te granice i to jest najbardziej zajmujące. Bo połączenie struktury teatralnej z czymś, co jest elementem konkretnej prawdy, od zawsze mnie porywało. W teatrze dzieje się to niezwykle rzadko, częściej może w sztukach performatywnych.

A skąd wiecie, że do teatru wchodzi już „prawdziwe życie"?

Pustoła: - To wchodzenie jest porowate, ale odbywa się cały czas. Ja otwieram drzwi i zapraszam je, jak tylko się da.

Pytam o to, ponieważ w kontekście waszego spektaklu interesuje mnie kwestia reprezentacji a rzeczywistego doświadczenia. Jak poradziliście sobie z tym, aby w widzach uruchomić jednak mechanizm dokonywania wyborów moralnych, a nie tylko o nim opowiadać?

Ziemilski: - Myślę, że to jest powód, dla którego Waldek zwrócił się z propozycją współpracy akurat do mnie. Nie zajmuję się reprezentacją jako taką, ale raczej eksperymentowaniem z wykorzystaniem *dispositif*, urządzenia teatralnego – czyli konwencji. Przyznam, że w pewnym momencie naszą obsesją i tym, co prawie nas zgubiło, było zadręczanie się, jak sprawić, ażeby wyszły nam prawdziwe decyzje moralne? I żeby to nie była reprezentacja?

Pustoła: - Na początku wydawało się, że to będzie proste zadanie. Mieliśmy dosyć dużą wolność, więc sądziliśmy, że prędzej czy później do tego dojdziemy. Ale okazało się to okropnie trudne.

Dlaczego?

Pustoła: - Włączenie decyzji moralnych w widowni zawsze wiąże się z generowaniem jakichś emocji. Niestety, za każdym razem wychodziło nam, że są to negatywne emocje. I wtedy Wojtek nie wyrażał zgody. Nie chcieliśmy działać tak, aby widz czuł się wrobiony, manipulowany czy wykorzystany. Powoli, po nitce do kłębka wypracowaliśmy sytuację, która jest wielowymiarowa i strukturalnie złożona.

Macie poczucie, że tą współpracą wytyczyliście jakąś nową ścieżkę?

Ziemilski: - Ja generalnie w tym, co robię, czuję się jak pijany pionier, tzn. odkrywam nowe lądy i nowe miejsca, ale trochę nie wiadomo dokładnie gdzie ani w którym momencie i nie wiadomo dokładnie jaką metodą. To strasznie frustrujące i trudne, ale oczywiście polecam. Wydaje mi się, że pomimo dużego ryzyka niepowodzenia udało nam się przetrwać i zrobić razem coś zupełnie nowego.

Rapior: - Jednym z podstawowych pytań socjologa jest: skąd wiem to, co wiem? Socjolog zobowiązany jest do ujawnienia własnego warsztatu, ale też powinien pokazać, jak go buduje. W tym przypadku budowanie tego warsztatu odbywało się kolektywnie. Do tego dochodzi kwestia tradycji badań moralności w naukach społecznych i w sztuce. Wyobrażam sobie, że nasz projekt był placem budowy, czasami bez rusztowania.

Pustoła: - Wydaje mi się, że nie do końca doceniliśmy wagę i trudność tego naukowego zadania, żeby stworzyć sytuację dylematu moralnego w interakcji społecznej. Rozumiem przez to, że nikt z nas nie zdawał sobie sprawy z tego, jak bardzo to, co wymyśliliśmy, jest obciążające, ani jak bardzo ten mechanizm jest niebezpieczny i trudny do okiełznania.

Jak bardzo poza kontrolą?

Pustoła: - Relacje sztuki z nauką to nic nowego, ale wydaje mi się, że są różne kryteria i kryterium, które dotyczy naszego przypadku, a więc moralności, okazało się niezwykle ciężkie. Bo przecież chce-

my być odpowiedzialni za to, co robimy. Nie chcemy ludzi wpuścić w bagno i patrzeć jak się w nim taplają. Ale zapewne wielu artystów robi to z przyjemnością...

Ziemilski: - Dużo rozmawialiśmy o tym, co dotychczas robili artyści badając wybory moralne. W większości przypadków było to wrabianie ludzi w bardzo niefajne sytuacje, a później umywanie rąk poprzez mówienie: „Ale przecież to jest sztuka".

Wtedy to widzowie trochę stają się spektaklem.

Ziemilski: - Tak, najlepiej nagrać to na kamerę i gotowe.

Pustoła: - Ale wtedy wpadliśmy na trop, że przecież moglibyśmy stworzyć sytuację, w której dajesz komuś wybór: może coś zrobić, ale nie musi. Na bazie tego wyboru i oddania się do dyspozycji pojawia się jednak rodzaj haczyka, który wciąga i generuje dalsze zdarzenia oraz zaangażowanie widza. Równocześnie zależało nam na wytworzeniu poczucia bezpieczeństwa, a nie na zwykłym kijowszprychizmie.

Ziemilski: - Wsadzić kij w szprychy to nie jest nic trudnego. Można to robić na milion sposobów. Wyzwaniem jest zbudowanie doświadczenia, które coś przesuwa, coś pokazuje, uświadamia.

W jaki sposób?

Urszula Hajdukiewicz: - Myślę, że ważny jest sposób, w jaki traktuje się widza. W tym połączeniu teatru z eksperymentem socjologicznym widzowie nie są tylko pionkami potrzebnymi do zrealizowania badania naukowego. Poprzez teatralny/artystyczny wymiar tego doświadczenia oni mogą funkcjonować w tej sytuacji w inny sposób. Nie czują się wykorzystani; nie są tylko po to, żeby komuś coś dać czy dostarczyć materiał do badań, ale mogą także wziąć coś z tej sytuacji dla siebie. Tam dochodzi do wymiany.

Ziemilski: - Ale też daje się im szansę, żeby coś wnieśli. Pokazuje, że nie przyciska się ich do ściany pytaniem: co zrobisz, co zrobisz, co zrobisz? W tym wszystkim najciekawszą dla mnie rzeczą jest to, że

w naszym spektaklu żaden z widzów nie podejmuje wyborów sam. W przeciwieństwie do innych eksperymentów wspólnotę formuje się poprzez fakt, że trzeba dojść do jakiegoś konsensusu. Widzowie negocjują ze sobą poszczególne decyzje i konstytuują się jako wspólnota. Powracam w tym miejscu do tematu, który mnie osobiście bardzo interesuje w teatrze, czyli wspólnoty właśnie. Wspólnota, czyli jakaś grupa, która jest symbolicznym-mitycznym społeczeństwem, która niby się zna, ale nie zna, niby ma coś wspólnego, ale nie ma, za to ma jakąś dziwną potencjalną sprawczość.

Pustoła: - To jest niesamowite uczucie, gdy patrzysz na widzów, którzy wychodzą z twojego spektaklu i chcą dalej ze sobą rozmawiać. Bo są już grupą, która razem coś przeżyła. Zupełnie inna sytuacja niż ta, w której każdy bierze swoją kurtkę i wychodzi, bo chce jak najszybciej zapomnieć o tym, z czym się zetknął. Nie, stoją przez dwadzieścia minut i dyskutują z Seanem. Chociaż w tej chwili pomyślałem sobie, że może oni chcą zdybać go w ewidentnie prawdziwej i namacalnej sytuacji, w której już nie jest aktorem, tylko człowiekiem. Może chcą zweryfikować jego zdanie na temat tego, co się wydarzyło i upewnić się, czy aby na pewno nie zrobili mu krzywdy. Albo chcą się jeszcze dowiedzieć, czy to wszystko wydarzyło się naprawdę, czy na niby.

Wojciech Ziemilski – reżyser, performer, artysta wizualny. Urodził się w 1977 r. w Kalifornii, studiował m.in. filozofię w Grenoble, lingwistykę w Warszawie i reżyserię teatralną w Lizbonie. Autor m.in. *Małej narracji* (2010) – performansu o uwikłaniu swojego dziadka Wojciecha Dzieduszyckiego we współpracę ze służbami PRL i własnym uwikłaniu w historię czy *Jednego gestu* (2016) – przedstawienia o języku migowym zrealizowanego w Nowym Teatrze z niesłyszącymi aktorami. Ważnym obszarem jego twórczości jest relacja z widzem: od faktycznego angażowania widzów w uczestnictwo w spektaklu (np. *Prolog*) przez grę na linii widz–twórca (np. *Come Together*) po oddanie częściowej kontroli nad przebiegiem spektaklu (*Sean powie parę słów o sobie*).

Wojciech Pustoła – artysta wizualny. Autor filmów wideo, rzeźbiarz, performer i scenograf. Absolwent Wydziału Rzeźby warszawskiej ASP i kierunku Intermedia na UAP w Poznaniu. Wystawia w galeriach w kraju i zagranicą, m. in. w ramach wystawy *Coming Soon* w Temporary Gallery w Kolonii; Vordemberge-Gildewart Award w MOCAK. Związany z platformą tańca współczesnego Centrum w Ruchu oraz z reżyserem Wojciechem Ziemilskim – jako aktor, autor filmów wideo i scenografii. Żyje i pracuje w Warszawie i w Carrarze.

Waldemar Rapior – redaktor tomu, biogram na s. 199

Sean Palmer – Brytyjczyk od 2008 roku mieszkający w Polsce. Studiował teatr i sztukę na Manchester Metropolitan University. Działa na różnych polach: od rekonstrukcji starożytnej muzyki greckiej do wokalnej improwizacji, od instalacji artystycznej do opery, od teatru do filmu. W 2010 roku rozpoczął GRE BADANIE - eksperymentalny chór badający nieokrzesany dźwięk jako nośnik znaczenia. W latach 2014–2018 był rezydującym dyrektorem artystycznym / dyrygentem chóru muzeum POLIN. Jest frontmanem psycho-rockowej grupy The White Kites (*The Arrival*) oraz grupy Górczynski / Palmer Wiracki – wspólnie wydali album *William's Things* z tekstami Williama Blake'a. Poza tym, jest dużym dzieckiem, tatą i mężem, ma dwoje dzieci, dwa koty, uwielbia biegać i nie je zwierząt.

Urszula Hajdukiewicz – studentka wiedzy o teatrze w Akademii Teatralnej im. A. Zelwerowicza i międzywydziałowego studium pedagogicznego na SWPS Uniwersytet Humanistycznospołeczny. Otrzymała od m.st. Warszawy stypendium artystyczne na rok 2018 i w ramach tego zrealizowała spektakl *Wiły, rusałki, baby wodne i inne polki*. Od kilku lat współpracuje przy projektach Wojtka Ziemilskiego jako asystentka. Najlepiej czuje się w pracy z amatorami, szczególnie z młodzieżą. Od kilku lat tworzy projekty, które są pierwszymi krokami teatralnymi – zarówno dla twórców, jak i widzów. Stara się działać tak, by to doświadczenie, zachęcało do powrotu.

Zofia Małkowicz-Daszkowska – doktorantka w Instytucie Socjologii UAM, absolwentka edukacji artystycznej na UAP oraz studiów na kierunku media interaktywne i widowiska UAM. Bada kulturę i sztukę oraz współczesne relacje pomiędzy tą ostatnią a naukami społecznymi. Interesuje się zagadnieniami, które kwestionują i przecinają obowiązujące porządki i podziały w nauce, sztuce czy życiu społeczno-kulturowym w ogóle. Szczególną uwagę poświęca materialnym i somatycznym wymiarom życia codziennego. Autorka artykułów naukowych poświęconych problematyce inter- i transdyscyplinarności oraz wzajemnych wpływów pomiędzy sztuką a nauką ujmowanych z perspektywy społecznej. Poza pracą badawczą realizuje projekty edukacyjne i artystyczne.

R L

11

Pożytki z deprowincjalizacji

Waldemar Rapior

Czy sztuka potrzebuje komisji etycznych?

Waldemar Rapior

„Nauka jest ponoć przydatna, jeżeli jej rozwój podkreśla istniejące dysproporcje w podziale dóbr lub bardziej bezpośrednio sprzyja niszczeniu ludzkiego życia”.

Pożytki z deprowincjalizacji

Waldemar Rapior

Co naukowiec może powiedzieć o etyce w teatrze i czego może dowiedzieć się o etyce w nauce od teatru?

Zapraszam do wejścia w świat, jak sądzę, nieznany większości twórców teatru – świat nauki. Nie będzie to jednak wycieczka w całkowite nieznane. Będę w niej nawiązywał do moich notatek terenowych, które zapisywałem podczas realizacji spektaklu-narzędzia badawczego Sean powie parę słów o sobie[1]. Czytelnika zainteresowanego szczegółami tego spektaklu odsyłam do wstępu tego tomu. Poniższe przemyślenia nie są spekulacją, a ugruntowaną w metodologii nauk społecznych[2] eksploracją – szukaniem nowych pytań badawczych i próbą ulepszenia obrazu badanego zjawiska. Tym zjawiskiem jest etyka w nauce i teatrze. Rozpatruję, jak do etyki podchodzą naukowcy i zestawiam ten namysł z obserwacjami współpracy naukowca z artystami podczas tworzenia spektaklu Sean... Styk nauki i sztuki ujawnia pytania, które mogą umknąć badaczowi zanurzonemu tylko w jednej z nich.

Czy naukowcy są w stanie rozwiązać odwieczne dylematy moralne? W 1975 roku amerykański biolog Edward O. Wilson, autor książki Moralność genu, przewidywał, że pewnego dnia filozofowie stracą monopol na mówienie o etyce, że zostanie ona wpisana w „nową syntezę" ewolucyjnego i biologicznego myślenia. Słynny popularyzator nauki John Brockman [292] stwierdził: „I miał rację". Sięgając do eksperymentów nad niemowlętami, badań nad szympansami, funkcjonalnego obrazowania metodą rezonansu magnetycznego (fMRI), kwestionariuszy internetowych, modelowania i programowania komputerowego – naukowcy dokonują syntezy nauki z etyką. Brockman przedstawia moralność jako system reguł, które umożliwiają grupom ludzi wspólne życie w rozsądnej harmonii. Kultura, według Brockmana, dąży do kontroli agresywnych zachowań poprzez ustanowienie moralności i prawa. Psycholog z Yale Paul Bloom dowodził, że zmysł dobra i zła jest pozakulturowy. Dzieci w wieku 6–10 miesięcy oglądając krótką scenkę teatralną, w której główne role grają różniące się kolorem pluszowe misie, potrafią ocenić, co jest dobre, a co złe. Jeden z misiów („pluszak A") utrudnia otwarcie pudełka innemu pluszakowi. Trzeci („pluszak B") pomaga. Następnie dziecku pokazuje się pluszaki A i B, by zdecydowało, z którym chce się bawić. Dziecko wybiera zwykle misia B, tego który pomagał.

Czy w nauce panuje konsensus mówiący, iż dzięki postępom

1. Spektakl ten był częścią mojego projektu naukowego, który był z kolei częścią większego projektu *Moralność milcząca* finansowego przez Narodowe Centrum Nauki. Tekst ten powstał w ramach grantu NCN nr 2015/19/N/HS6/01682.

2. Po rozpoczęciu projektu *Moralność milcząca* zacząłem prowadzić dziennik etnograficzny. Opisywałem w nim fakty, wrażenia zmysłowe, podsumowywałem rozmowy (starałem się czynić to za pomocą specyficznego języka moich rozmówców), a także własne emocje i spostrzeżenia. Notatki zapisywałem zwykle kilka godzin po zakończeniu danego zdarzenia. Na chwilę obecną dziennik liczy ponad sto siedemdziesiąt stron znormalizowanego maszynopisu. Osobom niezaznajomionym z tzw. badaniami indukcyjnymi polecam lekturę [Lofland et al.].

w naukach przyrodniczych, możemy o etyce mówić z pozycji obiektywnej teorii? Nie całkiem. Większość naukowców zgadza się, że kwestie moralne są nierozwiązywalne naukowo [Shermer 2001]. Mówią oni: my tylko prowadzimy doświadczenia. Moralna wykładnia tych doświadczeń leży poza granicami empirii. Stanisław Lem [316] pisał: „potrzebujemy nie tylko nauki, ale i bardziej subiektywnego, uduchowionego rozumienia zjawisk, by pojąć naturę rzeczywistości. Mózg jest odbiornikiem, nauka może zbadać zasady jego działania – nie potrafi jednak odpowiedzieć na pytania, co on właściwie odbiera".

Powyższe dwa argumenty można uznać za dwa końce kontinuum: z jednej strony uznanie, że nauka jest w stanie wyjaśnić moralność, z drugiej – że dostarcza tylko danych i informacji, które nic nie mówią o moralności, a więc intencjonalnym wyborze, co jest dobre, a co złe. Socjologowie, antropolodzy i historycy również mają własną odpowiedź na pytanie, czy nauka jest w stanie wyjaśnić moralność. Tony Judt [Judt & Snyder] twierdzi, że historyk musi pisać umiejscawiając przedmiot swojego pisarstwa w kontekście. Jednakże żaden uczony, twierdzi Judt, nie jest zwolniony z etycznej odpowiedzialności za swój czas tylko dlatego, że jest uczonym[3]. Te dwa ujęcia, z jednej strony odłączenie się od czasów współczesnych, by zrozumieć czasy przeszłe, oraz nieuchylanie się od udziału w miejscu i czasie, w którym jesteśmy, trzeba rozdzielić metodologicznie, choć pozostają ze sobą w ścisłym związku.

3. Judt [Loc4835] postuluje, abyśmy „otwarcie dyskutowali o sprawach niewygodnych, nie nakładając sobie żadnych ograniczeń w czasach autocenzury i konformizmu. Intelektualiści z dostępem do mediów i bezpiecznymi posadami na uniwersytetach mają szczególną odpowiedzialność w czasach burzliwych politycznie".

Podobnie myśli fizyk z Uniwersytetu Princeton Freeman Dyson. W eseju Czy nauka może być etyczna? stawia on tezę, że technologiczny proces umożliwiony przez naukę czyni więcej szkód i krzywd niż dobra dopóty, dopóki nie towarzyszy mu etyczny postęp. Dyson [Świat 117] cytuje wielkiego matematyka G. H. Hardy'ego, który pisał, gdy wokół niego świstały bomby zrzucane przez Luftwaffe na brytyjskie miasta, że „nauka jest ponoć przydatna, jeżeli jej rozwój podkreśla istniejące dysproporcje w podziale dóbr lub bardziej bezpośrednio sprzyja niszczeniu ludzkiego życia". Wolny rynek definiuje efektywność technologii wytwarzanej przez naukowców jej praktycyzmem – czy jest ona w stanie zrealizować to, do czego została zaprojektowana? W tle, jak pisał Dyson, czai się jednak pytanie etyczne: czy zadanie, do którego przeznaczona jest technologia, warte jest realizacji?

Idąc za Dysonem można powiedzieć, że generalnie – choć od

tej reguły jest wiele odstępstw – nauka zwiększa zło na świecie, gdy produkuje zabawki dla bogatych; czyni dobro, gdy jej efekty dostarczają to, co konieczne dla życia biednych. Taniość jest w tym przypadku wartością. Dyson definiuje, czego biedni dziś potrzebują: tanich mieszkań, taniej opieki zdrowotnej i taniej edukacji. Fundamentalnym wyzwaniem dla ludzkich społeczeństw, według Dysona, będzie niedopasowanie tych trzech podstawowych potrzeb większości ludzi na Ziemi z trzema falami technologicznymi rozpędzonymi przez naukę: rozwoju informatyki, biotechnologii i neurotechnologii. Z łatwością wyobrażamy sobie dystopijne społeczeństwa przyszłości powstałe dzięki tym trzem falom technologicznym. Dyson twierdzi, że możliwości poprawy człowieka – jego inteligencji, wyglądu, zdolności manualnych – zostaną prędzej czy później wykorzystane przez ludzi. Dzięki ulepszeniu mózgów i ciał, niektórzy ludzie będą żyli dłużej, będą cieszyli się lepszym zdrowiem, będą mieli silniejsze serca, lepsze mózgi i zdolności do zarabiania pieniędzy jako gwiazdy rocka, piłkarze albo menadżerowie biznesowi.

Dyson wskazuje, że dzisiejsza nauka albo jest czystą nauką, czystą teorią, abstrakcyjną i bez jakichkolwiek odniesień praktycznych (uważa on, że taka nauka jest formą opieki społecznej dla naukowców), albo nauką stosowaną, która koncentruje się na wytworzeniu dochodowego produktu. Czysta nauka, ciągnie Dyson, jest odłączona od potrzeb ludzkości, nauka stosowana – zbyt mocno złączona z opłacalnością. Nauka skierowana na promocję nowej technologii przyjaznej biednym krajom i ludziom w potrzebie, stanowi prawdziwy punkt zwrotny. W długiej perspektywie, jak powiada Dyson, a wcześniej Einstein, etyczny progres jest jedynym lekarstwem na szkody wyrządzone przez naukowy postęp.

Nauka pozostaje w nierozerwalnym związku z moralnością, nie tylko na poziomie normatywnym, ale też praktycznym. Przykładem jest etyka zawodowa. Każdy podręcznik, niezależnie czy do socjologii, psychologii, czy fizyki i medycyny, zawiera rozdział dotyczący zagadnień etycznych. Każda nauka ma swój własny kodeks etyczny dostosowany do specyficznych wymogów danej dziedziny. Projekt naukowy, który realizuję rzuca światło na praktyczny wymiar nauki, ale też sztuki. Zagadnienia etyczne pojawiają się jeszcze przed rozpoczęciem projektu naukowego. Od Narodowego Centrum Nauki otrzymałem informację, że podczas prac nad aplikacją warto

„zadbać o zgodę komisji etycznej na podjęcie działań badawczych przewidzianych w projekcie". Nie słyszałem o sytuacji, że artysta przygotowując projekt artystyczny miałby zadbać o zgodę komisji etycznej. W przypadku sztuki komisja etyczna jest nie tyle nie do wyobrażenia, ale raczej nie wiadomo, na jakich zasadach miałaby ona funkcjonować.

Wniosek, który skierowałem do Komisji Etycznej Uniwersytetu im. Adama Mickiewicza w Poznaniu był bardzo szczegółowy. Składał się z merytorycznego opisu oraz uzasadnienia badania naukowego opartego na przeglądzie najnowszych prac naukowych; planu badawczego; celu badań; opisu metod badawczych; opisu procedury badawczej ze wskazaniem potencjalnych elementów ryzyka; opisu grupy badawczej i sposobu jej doboru; opisu płatności dla uczestników; opisu zasady rekrutacji grupy badawczej; opisu aspektu etyczno-prawnego projektu badawczego (m.in. formularza dobrowolnej i świadomej zgody uczestników). Musiałem również określić korzyści i ryzyka związane z realizacją projektu oraz przewidywane ryzyko związane z udziałem w projekcie badawczym (w tym określenie sposobu postępowania w sytuacji zagrożenia bezpieczeństwa uczestników badania naukowego). Inne punkty wniosku odnosiły się do ubezpieczenia uczestników, sposobów anonimizacji uzyskanych danych (w szczególności danych osobowych), przewidywanego sposób przechowywania danych i sposobu ich udostępniania. Wniosek do komisji etycznej liczył dwadzieścia jeden stron plus załączniki.

Niepodobna wymagać od artystów, aby przed realizacją projektu artystycznego mieli wypełnić tak szczegółowy formularz. Dla wielu byłaby to forma cenzury, dla innych – zabijałby on twórczość, ponieważ trudno z góry określić, czym będzie finalna wersja dzieła. Kto w przypadku dzieła artystycznego miałby wydawać zgodę i potwierdzać czy dany projekt jest etyczny, czy nie? W przypadku nauki komisja składa się ze specjalistów z danej dziedziny oraz znawców prawa i zagadnień etycznych. Mogą oni odnieść się do teorii, które wykorzystuje badacz. Czy dobrze je rozumie i właściwie określa cel badawczy? Czy opanował rzemiosło badawcze, jest świadomy ryzyka, podejmuje próby, aby to ryzyko zminimalizować? Naukowcy mają do dyspozycji pewien wspólny grunt – teorie naukowe, procedury metodologiczne, zagadnienia prawne oraz, chyba najważniejsze, choć dość subiektywne: wrażenie, że badacz ma wyobraźnię etyczną.

Obecność komisji etycznej, a także wskazówki instytucji przydzielających pieniądze na badania, odróżniają naukę od sztuki. Dla naukowca zgoda komisji etycznej na realizację badań jest formą potwierdzenia jego zdolności organizacyjnych i badawczych. Dla artysty, wyobrażam sobie, mogłaby być sprzeniewierzeniem się własnej twórczości, zakneblowaniem w sztywnych ramach przeszłości albo aktualnych norm społecznych.

Czy sztuka potrzebuje komisji etycznych? Czy artysta, rozpoczynając pracę nad jakimś projektem, wie, co chce osiągnąć? W naukach dedukcyjnych, w których stawiamy jakąś hipotezę, a następnie ją testujemy, wiemy z góry na jakie pytanie staramy się odpowiedzieć. W latach 2012–2015 pojawiło się wiele międzynarodowych projektów naukowych, które odtwarzały eksperymenty psychologiczne i ekonomiczne. Okazało się, że jedynie 39 ze 100 eksperymentów, które powtórzono, dały pierwotne wyniki eksperymentalne. Niereplikowalność jest w nauce dedukcyjnej uznana za błąd. W sztuce jest walorem – sztuka ma być w końcu nieprzewidywalna. I właśnie jej nieprzewidywalność, co obserwowałem uczestnicząc w dyskusjach twórców nad pokazami tego samego spektaklu w różnych miejscach i dla różnej publiczności, jest chyba dla artystów najciekawsza.

W nauce coraz więcej czasopism umożliwia badaczom przedłożenie artykułu przed przeprowadzeniem eksperymentu. Ta nowa metoda publikacji, zwana „zarejestrowanym raportem", pozwala recenzentom ocenić eksperyment wyłącznie na podstawie zaproponowanej metody, a nie wyników. Dziś naukowcy powinni dostarczać wyników pozytywnych (negatywne, niesłusznie, są często uznawane za złą naukę) i innowacyjnych (wyniki, które potwierdzają już zdobytą wiedzę, są mało atrakcyjne – znów niesłusznie). Jako naukowiec stawiam sobie pytanie: czy potwierdzenie wyników naukowych jest wpisane w etykę zawodową? Co jeśli jakieś wyniki nie są potwierdzone i społeczność naukowa opiera własne badania na ich domniemanej prawdziwości? Innowacja nie musi być wartością w świecie nauki. Artysta, który replikowałby jakieś dzieło, prawdopodobnie nie uzyska reakcji takich, jak jego pierwotna wersja. Zmieniłby się bowiem kontekst prezentacji dzieła. A także świadomość, nie tylko wśród profesjonalistów, że ktoś podobne dzieło już zrealizował. Powtórzenie w świecie artystycznym jest gestem, a nie budowaniem wiarygodności wiedzy.

Można postawić tu pewne „ale". Naukowcy nie wyjawiają uczestnikom prawdziwego celu eksperymentu przed jego realizacją. Taka wiedza wpłynęłaby na wynik badań. Eksperymenty są więc przeprowadzane wśród ludzi nieświadomych celu eksperymentatora. Spektakl teatralny, jak powiedział jeden z twórców spektaklu Sean..., pokazany będzie „twoim kolegom". Do teatru przychodzą często widzowie, którzy znają artystę, wiedzą, czego mogą się po nim spodziewać bądź mają obycie w świecie teatralnym. Jedna z widzek po spektaklu powiedziała: „wiedziałam, że idę na Ziemilskiego, więc nie obawiałam się, że coś mi grozi. Dlatego mogłam skupić się na sobie i badać własne reakcje na spektakl". Jeśli widzowie nie wiedzą niczego, zwykle sięgają do internetu, aby dowiedzieć się, na co idą. Ta różnica miedzy nauką i sztuką ma nie tylko merytoryczne uzasadnienie. Wydaje mi się, że ma ona również związek z tym, że nieliczni zapłaciliby za uczestnictwo w eksperymencie naukowym, a wielu z nas jest regularnymi gośćmi kin i teatrów.

Pewne rozwiązania instytucjonalne rozróżniają sztukę i naukę, natomiast artystów i naukowców łączy uczciwość. Jeśli mielibyśmy szukać ideałów w sztuce i nauce, byłyby to pewnie takie warianty życia naukowego i artystycznego, które łączą kreację z namysłem etycznym. Podczas pracy nad sytuacją badawczą Seana... rozmawialiśmy w naszym gronie o pracach Artura Żmijewskiego i Santiago Sierry. Były to dla nas negatywne przykłady – nie chcieliśmy iść w ich stronę. Instrumentalizacja badanego w celu uzyskania pożytecznych wyników badań została, zwłaszcza po II wojnie światowej, jednoznacznie zabroniona. Wyrosłem na socjologii humanistycznej. Jednym z jej założeń jest to, że badacz, na przykład w trakcie wywiadu, aktywnie uczestniczy w zadawaniu pytań, aby zaangażować osoby badane. Jest to podejście odwrotne do bezosobowej i zestandaryzowanej koncepcji wywiadu. Nauczyłem się, że badacz musi wykazywać się refleksją i empatią, aby zrozumieć swojego rozmówcę. Podobnie, czyli refleksyjnie, podchodzili do pracy nad spektaklem Seana... artyści. Wojtek Ziemilski starał się, aby badanego/widza nie wtrącić w pułapkę, w sytuację bez wyjścia albo z pozornym wyjściem.

Spektakl ma kilka bezpieczników wbudowanych w jego strukturę (możliwość powiedzenia „pas", wyjścia ze spektaklu, grupowe podejmowanie decyzji, jest też możliwość zakończenia spektaklu –

grupa może wybrać taką opcję). Zastosowaliśmy również bezpieczniki „naukowe" – bezpośrednio po zakończeniu spektaklu badacz przeprowadza dyskusję z grupą o ich emocjach, o tym, co myślą o spektaklu. Po dyskusji spotykamy się z twórcami. Widzowie są zainteresowani zwłaszcza rozmową z aktorem. Pytają czy ma ulubione zadania, czy muzyka, którą puszcza jest rzeczywiście ulubioną piosenką jego dziecka. Kiedyś Sean Palmer powiedział, że tak naprawdę to on jest widzem, bo to, co najciekawsze w spektaklu, dzieje się między widzami, czyli przed jego oczami.

Jak trudno jest utrzymać sytuację komfortową dla każdego widza, dowiedziałem się, gdy jedna uczestniczka spektaklu poczuła, że znalazła się w sytuacji opresyjnej. Jak trzeba być uważnym, jak trzeba nieustannie sobie uświadamiać, jak ważny jest każdy detal w każdym pojedynczym pokazie, niezależnie czy jesteś zmęczony, czy nie, jak trzeba być ciągle skupionym na przebiegu spektaklu albo eksperymentu i być zawsze gotowym do interwencji – te pytania pojawiły się w mojej głowie po rozmowie ze wspomnianą uczestniczką spektaklu *Sean*... Uważność etyczna nie ogranicza się do jakiegoś etapu pracy (np. prób, przygotowywania sytuacji badawczej), ale rozciąga się na całość przedsięwzięcia.

Uczciwość badacza – czy artysty podobnie? – przejawia się również w przyjęciu za dobrą monetę realizmu; w nienaciąganiu rzeczywistości pod teorię naukową, nieprzeoczaniu danych, które przeczą teorii bądź rezygnacji z przedsięwzięcia, jeśli okaże się, że zagraża ono życiu ludzi (co ze zwierzętami, których w laboratoriach na świecie ginie co roku ponad 100 milionów?). Przykładem nieuczciwości zagrażającej życiu ludzi jest Paolo Macchiarini, chirurg z wiarą, iż jego metoda nie tylko uratuje życie ludzkie (poprzez przeszczep syntetycznej tchawicy), ale też, że zbawi świat. Realny Wiktor Frankenstein.

Badania Macchiariniego były nierzetelne, ponieważ nie podążały za przyjętymi procedurami medycznymi. Testy medyczne najpierw są sprawdzane teoretycznie, potem na małych zwierzętach (np. myszach), następnie przeprowadza się je na dużych zwierzętach (np. szympansach), w końcu na ludziach, którzy muszą na to wyrazić świadomą zgodę. Macchiarini przeskakiwał od testu na myszach od razu do testów na ludziach. Instytut Karolinska, który przyznaje Nagrodę Nobla z dziedziny fizjologii i medycyny, a także był pracodawcą Macchiariniego, oświadczył niedawno, że jego

badania obejmowały „sfabrykowane i zniekształcone opisy stanów pacjentów" [Abbott]. Większość pacjentów Macchiariniego zmarła niedługo po przeprowadzonych operacjach. Chirurg był tego świadom, nie zaprzestał jednak eksperymentów. Realizm, jak widać, ma poważne konsekwencje nie tylko dla naukowca.

Sprawa Macchiariniego wskazuje, jak ważne są i komisje etyczne, i realistyczna postawa w nauce. Nie zapomnijmy jednak o czymś bardzo istotnym. W 2013 roku czterech naukowców – Matthias Corbascio, Thomas Fux, Karl-Henrik Grinnemo i Oscar Simonson – zaczęło dostarczać dowodów na nierzetelność pracy Macchiariniego. Gdyby Macchiariniemu się udało, z pewnością otrzymałby Nagrodę Nobla, a Instytut Karolinska zarobiłby miliony euro na patentach. Szefostwo Instytutu i Szpitala Uniwersyteckiego Karolinska zaczęło grozić czterem naukowcom, którzy zgłaszali zastrzeżenia do pracy Macchiariniego – zgłoszeniem ich na policję za zniesławienie Instytutu oraz ostrzegali ich o możliwości utraty pracy [Elliott]. Żaden z naukowców bijających na alarm już zresztą nie pracuje w Instytucie Karolinska. Nie zostali oni też przeproszeni z imienia i nazwiska za skierowane do nich groźby. Przez lata władze Instytutu Karolinska upierały się, że informatorzy – Corbascio, Fux, Grinnemo i Simonson – byli w błędzie i że lekarze, pacjenci i opinia publiczna powinna uwierzyć administracji szpitala. Wielu tak zrobiło. Skutki były katastrofalne.

Carl Elliott pisze, że władze Instytutu Karolinska nie zrobiły właściwie nic, aby nauczyć się czegoś ze sprawy Macchiariniego. Nie przeprosiły informatorów, nie zreformowały struktur tak, aby każdy naukowiec czuł, że rozpościera się nad nim parasol ochronny, gdyby chciał zgłosić jakąś nieprawidłowość. Taka reakcja władz instytucji jest sygnałem dla pracowników, uważa Elliott. Brzmi on: lojalność wobec instytucji stoi wyżej od dobrostanu pacjentów. Według Grinnemo i Simonsona kultura Instytutu Karolinska i szpitala jest teraz jeszcze gorsza niż przed skandalem. Grinnemo napisał Elliottowi w e-mailu: „Nikt teraz nie odważy się zgłosić niczego".

Sprawa Macchiariniego uwidacznia, jak ważna jest uczciwość badacza (i artysty?), ale też jak istotna jest właściwa aranżacja instytucjonalna, która wspomaga tę uczciwość. Właściwa, czyli jaka? Ponieważ zarówno badania naukowe, jak i dzieła artystyczne są dziś przeważnie realizowane w formie projektów, odwołam się do ustaleń szwedzkiego badacza pracy projektowej. Mats Engwall pisał,

że klasyczne teorie zarządzania nie biorą pod uwagę tego, co łączy projekt z organizacją. Według konwencjonalnego spojrzenia: (1) rolą kierownika projektu jest planowanie i ustalanie harmonogramów; (2) projekt można rozumieć jako samotną wyspę – w izolacji od kultury i historii organizacji; (3) każdy projekt jest unikatowy; (4) projekt jest narzędziem gotowym do użycia – nie stwarza żadnych problemów, jest transparentny. Jednakże projekt, jak pokazują badania Engwalla, nie jest niezależną strukturą organizacyjną, a metodologia projektowa – często w podręcznikach zarządzania prezentowana jako uniwersalna i ponadczasowa – jest zależna od podejścia instytucji do projektu. Engwall twierdzi, że wewnętrzne, formalne własności projektu (wielkość, zakres, technologie zarządzania etc.) są mniej ważne od kultury organizacji oraz tego, jak dana organizacja waloryzuje jakiś projekt. Sukces projektu zależy nie tylko od zarządzania nim, ale także od tego, czy i jak dana organizacja wspiera ten projekt. Ziemilski nazywa instytucję wspierającą „endoszkieletem projektu" [*To see*].

Wkraczamy tu na kolejny obszerny temat – etyki instytucjonalnej. Czy powinna ona być ograniczona do liberalnego zgoła przykazu, aby opierać relacje międzyludzkie jedynie na umowach i prawie? Czy regułami instytucjonalnymi powinny być również zaufanie, wzajemność, empatia, etyczna odpowiedzialność? Dla przykładu podam trzy argumenty uzasadniające odmowę wsparcia instytucjonalnego[4]. Pierwszy typ argumentacji dotyczy przerzucania obowiązków. Gdy w rozmowie poprosiłem o wsparcie w realizacji projektu naukowego wysoko postawioną w hierarchii uniwersyteckiej osobę, usłyszałem od niej: „Proszę skierować tę prośbę do poprzedniego [tu funkcja][5]" (projekt składałem za kadencji osoby, która pełniła tę funkcję wcześniej). Drugi typ argumentacji dotyczy kalkulacji ekonomicznej. Na argument, że uniwersytet dzięki projektowi otrzymuje, co prawda niewielkie, ale pieniądze, jeden z profesorów wyciągnął kartkę, podzielił ją na trzy części – projekt rozpisany został na trzy lata – zaczął dokonywać przeliczeń bez wglądu w kosztorys, aby pokazać czarno na białym, iż uniwersytetowi nie opłaca się wsparcie mojego projektu (kalkulacja kosztów urywa dyskusję nad „miękkim" kapitałem – prestiżem, punktacją akademicką, współpracą między różnymi instytucjami, rozwojem młodych naukowców etc.). Trzeci typ argumentacji to przywołanie litery prawa, która zamyka wszelką dyskusję: „Żyjemy w określonych

4. Skupiam się tu na typie argumentacji, szerszy kontekst dla tych argumentów zarysowuję w innym miejscu [*Dylematy*].

5. Nie podaję stanowiska i konkretnej funkcji, ponieważ zwracam uwagę na typ uzasadnień.

ramach prawnych i sorry”[6]. Powyższa mini-typologia jest sugestią badawczą. Nie można jej uogólniać bez dodatkowych badań. Etyka instytucjonalna jest jedną z najważniejszych kwestii, które powinni podjąć naukowcy. Z rozmów zamieszczonych w tym tomie wynika, że jest to również ważna sprawa dla artystów.

Na koniec wspomnę o toczeniu sporów akademickich. Przed przystąpieniem do współpracy wspomniałem Wojtkowi Ziemilskiemu o możliwości zorganizowania na uniwersytecie seminarium o projekcie. Odpowiedział, że czemu nie, ale pod warunkiem, iż spotkamy się w niewielkim gronie z życzliwymi naukowcami. „Jest tak, że w rozmowach z osobami z zewnątrz powstaje wiele nieporozumień”, powiedział Wojtek. Zwłaszcza, gdy rozmowa dotyczy projektu, w który zaangażowało się wiele sił i emocji. Naukowcy wolą dyskusję, w której emocje są trzymane pod ścisłym nadzorem rozumu. Dysponują oni rozbudowanymi objaśnieniami (teoriami) emocji. „Jeśli się mają obrazić, czynią to programowo” [Coetzee]. Jak powiedział jeden akademik: „tak kontrowersyjny projekt jak twój (po pierwsze dotyczy moralności, po drugie bada się ją za pomocą sztuki) zawsze będzie prowadził do sporu”. Stwierdzenie to mówi wiele o przywiązaniu akademików do definiowania świata podług własnych *definicji*. Howard S. Becker zauważył, że uniwersytetom brakuje kultury krytykowania i bycia krytykowanym: naukowcy nie umieją reagować na krytykę. To jeden z powodów, dla którego, twierdzi Becker [22], socjologowie piszą „bezbarwne, ale bezpieczne” artykuły, zamiast „zaryzykować śmiałe sformułowanie, którego być może nie będziemy potrafili obronić”. Pomyłka lub czucie czegoś, a nie jasna wiedza o czymś, w dyskusji akademickiej często dyskredytuje daną osobę – choć pomyłki i przeczucia, jak wspominał Becker, a wcześniej Bertrand Russell, nierzadko są zalążkiem nowej wiedzy naukowej. Współpraca nauki i sztuki ujawnia, jak bardzo w świecie akademickim potrzebna jest przestrzeń bezpiecznej niezgody [Życie], swobodnej kooperacji oraz unikanie gry o władzę i dominację [Sennett]. Wspólna praca, jak pisał Richard Sennett, nie ma prowadzić do wspólnych konkluzji (co jest częste w przypadku seminariów i konferencji naukowych), ale do wzajemnej wymiany (co też na szczęście zdarza się w świecie naukowym).

Wielu z nas – naukowcy i artyści – staje przed dylematami, sprzecznościami. Z jednej strony idealizm, dążenie do przełomo-

6. Choć wcześniej kierowniczka działu kadr powiedziała mi, że wszystko zależy od „dobrej woli” [i tu funkcja]. Komu wierzyć?

wego odkrycia naukowego albo do stworzenia dzieła artystycznego, które będzie ważne i istotne. Wiara, że nauka i sztuka tym właśnie są i powinny być: twórczością czyniącą nasz świat i nas samych lepszymi – nie w znaczeniu „sprawniejszymi", ale bardziej etycznymi. Z drugiej strony: życie, które jest reakcjonistyczne, łapczywe. Po co być wybitną, samodzielną indywidualnością, o której Einstein mówił, że wraz z glebą społeczną – odpowiednimi instytucjami – jest zalążkiem postępu? „Czuję, że różnice klasowe – pisał Einstein – nie są usprawiedliwione i że koniec końców są oparte na przemocy".

Czy socjolog z etyczną wyobraźnią właśnie tak będzie myślał? Czy nie łatwiej jest spokojnie żyć? Einstein: „spokój i szczęście nie były dla mnie nigdy w tym znaczeniu celem samym przez się". Ideał Einsteina jest chwalebny i z pewnością każdy by mu przyklasnął. Zarówno naukowcy, jak i artyści, instytucje naukowe, jak i artystyczne – co też pobrzmiewa w esejach i wywiadach zamieszczonych w tym tomie – mają wiele do zrobienia, by ideał Einsteina nie przerodził się w żart. Jeśli w ogóle zgodzimy się, że ten ideał jest wart realizacji.

Waldemar Rapior – doktor socjologii oraz kulturoznawca. W 2010 roku zainicjował i był współautorem sześcioletnich badań uczestnictwa w kulturze i relacji widza z teatrem przy współpracy Instytutu Socjologii UAM, Katedry Dramatu, Teatru i Widowisk UAM oraz Fundacji Malta. W 2011, 2013 i 2014 badania były dofinansowane ze środków Ministerstwa Kultury i Dziedzictwa Narodowego. W latach 2012–2013 był członkiem międzynarodowego zespołu projektowego w projekcie *Mediawerf / Streetwise Billboard* realizowanym przez Patchingzone w Rotterdamie. Od 2016 realizuje autorski trzyletni projekt *Moralność milcząca* finansowany przez Narodowe Centrum Nauki.

12

Kuratorowanie doświadczenia

Joanna Pańczak / Agata Siwiak

Praca z młodzieżą jest dla mnie realną możliwością zmiany sytuacji w kraju. Nie możemy nieustannie przerzucać na innych winy, że jest źle. Mam poczucie, że skoro biorę publiczne pieniądze to muszę je wydawać uczciwie, nie na swoje zachcianki, ale na coś pożytecznego, budującego dobro wspólne.

Agata Siwiak

Ostatnio spotkałam się z kierowniczką działu edukacji Manifesta – edukacji znacznie wykraczającej poza standardowe działania muzealne typu warsztaty, czy lekcje o sztuce. (...) Ciężka, bardzo czasochłonna praca, niezwykle istotna dla powodzenia projektu. I ona mi mówi, że po raz pierwszy (a pracuje tam już sześć lat) została zaproszona... Przepraszam: udało jej się wywalczyć to, żeby uczestniczyła w spotkaniach z kuratorami

Joanna Pańczak

Kuratorowanie doświadczenia

Joanna Pańczak / Agata Siwiak

Joanna Pańczak: Dlaczego zostałaś kuratorką teatralną?

Agata Siwiak: Szukałam kuratorstwa długo. Kiedy zaczynałam, właściwie nie było kuratorów w Polsce. Nikt w obszarze teatru tak się nie określał. Kiedy robiliśmy wspólnie z Joasią Warszą i Pawłem Miśkiewiczem baz@rt w Krakowie, to nazwaliśmy się programatorami. Pojęcie to pochodzi z obszaru francuskojęzycznego. Baz@rt był poligonem dla młodych artystów. Tam debiutowali m.in. Michał Borczuch, swój spektakl realizował Michał Zadara – obaj wciąż jeszcze studiowali. Wcześniej, we Wrocławiu, określałam się jako koordynatorka do spraw programowych. Po kilku latach pracy zaczęłam sobie to jakoś definiować. Wiedziałam, że działam twórczo, że nie jestem tylko koordynatorką, producentką, zaczęłam czytać teksty o kuratorach w sztukach wizualnych i to mnie naprowadziło na kuratora teatralnego. Za granicą ta nazwa już funkcjonowała. Pracowałam wówczas w Starym Teatrze w Krakowie, na stanowisku specjalisty do spraw współpracy międzynarodowej i impresariatu, i poprosiłam mojego ówczesnego dyrektora, Mikołaja Grabowskiego, o zmianę funkcji. On stwierdził, że nie ma nikogo takiego, jak kurator i nie róbmy wariactwa. Dyrektor i inni pracownicy teatru stwierdzili, że Siwiak ma kolejną fanaberię. Bo ja robiłam tam dość nietypowe rzeczy: razem z Pawłem Miśkiewiczem programowaliśmy Intermedialne Forum Teatru baz@rt, którego jednym z głównych założeń była popularyzacja nowej dramaturgii. Byliśmy uznani za profanów narodowej sceny, bo te teksty w tamtym czasie (2004–2007) szokowały. Uparłam się. Po pół roku dyrektor miał już dość i powiedział: „Dobra, napisz regulamin tego stanowiska, wyślemy wszystkie papiery do Ministerstwa Kultury i poprosimy o wprowadzenie tego stanowiska do regulaminu statutowego teatru". MKiDN jako organizator musiał zaakceptować nowe stanowisko pracy i zmiany w regulaminie. Zebrałam dane, opracowałam zakres obowiązków kuratora teatralnego i wysłałam do ministerstwa. Chwilę to trwało, ale przyszła pozytywna odpowiedź. I tak do końca mojego stażu pracy w Starym Teatrze pracowałam na stanowisku kuratora teatralnego.

Jak to się stało, że ze świata teatru repertuarowego i wielkich produkcji przeszłaś do projektów społecznie zaangażowanych?

- Pochodzę z prostej rodziny, bez tzw. wysokiego kapitału kulturowego, ale potrzebowałam środowiska „high art", to był dla mnie kosmiczny świat. Jako dziecko bardzo szybko zaczęłam szukać sztuki: konkursy recytatorskie, kółka poetyckie, teatrzyki. Kiedy miałam osiemnaście lat obejrzałam w poznańskiej operze *Dziś są moje urodziny* Kantora, już bez niego. Jego teatr mnie zafascynował i zdecydowałam pójść na wydział lalkarski do PWST we Wrocławiu, ale szybko poczułam, że to nie to. W Polsce teatr lalkowy kształci przede wszystkim w kierunku teatru dla dzieci, a mnie interesowało coś innego. Dodatkowo w szkole pokutował ogromny kompleks artysty lalkarza, który znalazł swój wyraz w przemocowym fuksowaniu studentów pierwszego roku. Do dziś nie rozumiem, dlaczego przyzwalano na coś takiego. Miałam straszny kryzys po tej szkole. Nie wiedziałam, co ze sobą zrobić. Otarłam się o filozofię. Pojechałam do Stanów na rok. Wiedziałam, że chcę działać twórczo, ale jeszcze nie wiedziałam jak. Później, przez Julka Tyszkę, zobaczyłam, że kulturoznawstwo daje mi duże możliwości eksploracji wiedzy. Nawet jeśli nie wchodzę głęboko w poszczególne dziedziny, jestem w stanie zrobić ich mapę, budować relacje między różnymi obszarami, np. sztuką i socjologią.

Po kulturoznawstwie nie chciałam wracać do teatru, zajęłam się tematami judaistycznymi. Planowałam studia judaistyczne w Nowym Jorku, chciałam zawalczyć o stypendium. Wtedy dowiedziałam się, że szukają stażysty w Teatrze Współczesnym we Wrocławiu. I poczułam, że chcę wrócić do teatru, to jest moje miejsce. Tak pociągnęło wilka do lasu, stara miłość ożyła. Miałam być stażystką w dziale promocji. Spotkałam się z Krystyną Meissner, a ona mówi: „Będzie pani szefową marketingu i szefową biura festiwalowego Dialog: Wrocław". To była pierwsza edycja. Ja nic wtedy nie umiałam. Był czerwiec, festiwal startował w październiku z budżetem 6 milionów złotych. Zrobiłam, wyszło nieźle. Potem przeniosłam się do Teatru Polskiego we Wrocławiu, gdzie pracowałam na etacie jako szefowa biura promocji, a po godzinach robiłam z Pawłem Miśkiewiczem pierwszą edycję festiwalu EuroDrama. Określałam się wtedy jako programatorka.

Kryzys przyszedł po Europejskim Kongresie Kultury, w ramach którego kuratorowałam program performatywny. Kongres był świetnie przygotowany merytorycznie, z bardzo mocnym programem, ale ze względu na błędy organizacyjne stał się bardzo eli-

tarny. Poczułam, że już tak nie chcę, że interesuje mnie wejście w realną przestrzeń ludzkiego doświadczenia, które wykracza poza hermetyczny świat sztuki. Ja w tym świecie zaczęłam się po prostu dusić. Wtedy spotkałam Agatę Grendę. Zapytała, czy nie chciałabym czegoś zrobić w Wielkopolsce, bo ona się tu przeprowadza – wygrała konkurs na dyrektora Departamentu Kultury UMWW. A ja się właśnie przeniosłam do Poznania, bo z powodów politycznych rozpadł się Festiwal Dialogu Czterech Kultur w Łodzi, którego byłam dyrektorką artystyczną razem z Grzegorzem Niziołkiem. Ważnym warunkiem dla Agaty Grendy było to, aby działać także poza granicami Poznania. Więc pomyślałam: „Dobra, zrobię coś na wsiach i w małych miastach". Moi dziadkowie mieszkali w mieście, ale sięgając dalej mam chłopskie korzenie. Język, którym mówiło się u mnie w domu bardzo flirtował z wielkopolskimi regionalizmami. Potrafię mówić gwarą. Poczułam, że mam już dość tych politycznych, równościowych deklaracji tylko na poziomie dyskursu. Podobno tak mają reportażyści, że jak już wejdą w realny świat, to trudno wrócić do fikcji. Masz poczucie, że robisz coś autentycznego dla ludzi, dla demokracji; widzisz szansę na realną zmianę. To zupełnie inne doświadczenie niż w ramach teatru, do którego przychodzi anonimowa publiczność. Zawsze czułam, że życie w jednym świecie, w *art łorldzie*, to jest absolutnie za mało, że potrzebuję wielu światów, żeby funkcjonować.

Opowiadasz o kuratorstwie z perspektywy swoich potrzeb.

- Tak, bo nie chcę tworzyć obrazu Matki Teresy, która pojechała pomagać. Wówczas brałabym pewnie udział w misjach Polskiej Akcji Humanitarnej. Mnie po prostu bardzo interesują inni ludzie. Mam dużą potrzebę działania, a funkcjonuję w rzeczywistości, na którą mam niewielki wpływ. OK, idę na wybory, otwarcie mówię, jakie mam poglądy i z czym się nie zgadzam, mogę to także opowiadać np. studentom – to również jakaś możliwość zmiany. Ale potrzebuję pójść jeszcze dalej. Stąd moje zainteresowanie sztuką inkluzywną (partycypacyjną). To fascynujące, kiedy widzisz jak sztuka pracuje w ludziach, co może zrobić z grupą, ze społecznością. Wszyscy funkcjonujemy w systemach, które są naznaczone polityczną opresją. Wcześniej to były szkoły, teraz żyjemy w opresyjnym państwie. Może to banał, ale sztuka jest tym wentylem, inną możliwością opowiadania, a także stwarzania świata. Dlatego mnie tak pociąga.

Ale pewnie nie pracujesz tylko z własnych pobudek?

- Oczywiście, że nie. Jak już w te światy wchodzisz, to wchodzisz w relacje międzyludzkie. A dla mnie to oznacza dawanie i branie. Ważna jest wymiana. Mam takie kompetencje i znam takich ludzi, że mogę się z daną społecznością dzielić sztuką. A oni się dzielą ze mną swoim światem. Gdybym nie była kuratorką i tak pracowałabym z ludźmi, w realnych przestrzeniach doświadczania życia. Dlatego praca w wyizolowanej instytucji to za mało, choć też sprawia mi dużą przyjemność i nie chcę porzucać teatru. Jak wchodzę w realne światy poza instytucją, to w pełni. Dlatego przy kilkunastu projektach z cyklu *Wielkopolska: Rewolucje* czułam na końcu, że dokonałam jakiegoś gwałtu na sobie, wzięłam na siebie za dużo. Byłam po nich kompletnie wypalona, towarzyszyła temu depresja. Zrozumiałam, że przez trzy lata nie rozdzielałam tego, co prywatne, od tego, co projektowe. Nie pamiętałam o swoich potrzebach emocjonalnych związanych z bliskością, a pamiętałam o potrzebach, które są w każdym z projektów i w każdej z grup uczestników. Ważniejsze było dla mnie to, co dzieje się z dziećmi w Szamocinie, niż to, co się dzieje w moim osobistym życiu. Postanowiłam przepracować to we własnym procesie terapeutycznym. Dziś uważam, że jeśli ktoś wchodzi w długofalowe procesy społeczno-artystyczne, to warto żeby miał psychologiczną superwizję. Bardzo łatwo utonąć w dramatach społeczności, z którą się pracuje, gdzieś w tym zatracić siebie i dystans do pracy. W ten sposób możemy albo bardzo szybko się wypalić, albo uwierzyć we własną omnipotencję, w to, że możemy kogoś zbawić, że nie ma przed nami żadnych granic. A to sprawia, że przestajemy wspierać w zdrowy i skuteczny sposób.

Scenografka Doris Nawrot przyjechała na ostatnie warsztaty do Szamocina ze swoim nowonarodzonym maleństwem. Ośmioletnia dziewczynka bierze je na ręce, wszędzie chodzi za nim, zachowuje się jak matka. Po jakimś czasie mówi, że właśnie umarł jej braciszek, którym musiała się opiekować. Słyszysz także wiele historii o przemocy, która wydarza się w domach tych dzieci, o rodzicach, którzy do własnych dzieci nie odzywają się od lat. W zeszłym roku matka nie pozwoliła jednemu ze swoich dzieci uczestniczyć w naszych warsztatach. Zrobiła to na złość swoim dzieciom, tak w każdym razie twierdziły wychowawczynie. Te dzieci, jako jedyne, musiały siedzieć w ośrodku, kiedy my się bawiliśmy. A ośro-

dek nie mógł zareagować, bo opieka nie była w pełni ograniczona. Trudno przestać myśleć o tej grupie, która została sama. I jak sobie z tym radzić emocjonalnie? Przez pierwsze lata, po dniu pracy tam, wracałam do pokoju i płakałam albo leżałam skulona w milczeniu. Nagle znalazłam się w rzeczywistości przepełnionej traumą, przemocą wobec dzieci. W Szamocinie nie ma dzieci osieroconych w dosłowny sposób, to znaczy rodzice żyją, tyle, że byli przemocowi wobec własnych dzieci, w niektórych przypadkach je opuścili, zapomnieli albo skrajnie zaniedbywali.

Może przy tego typu projektach częścią zespołu realizacyjnego powinien być pedagog lub psycholog?

- Zdecydowanie. Wprowadziłam funkcję pedagoga przy pracy z dziećmi w ramach Biennale Warszawa. Jako kuratorka muszę mieć pewność, że w procesie twórczym nie dochodzi do przekroczeń. Rozmawiam z artystami o tym, co dzieje się na próbach, omawiamy trudne kwestie, problemy. Ja sama bardzo doceniam swoją terapię – pozwala mi lepiej rozumieć siebie i innych. To bardzo przydatne w tej pracy.

Wracamy do rozmowy o granicach między prywatnym a zawodowym. Mówiąc wprost, kto powinien płacić za taką terapię?

- Ja płacę, ale to także mój osobisty proces.

Tak, ale to część procesu zawodowego, w którym uczestniczysz. Czy na świecie, wśród kuratorów, tego typu praktyki są wdrażane? W zespole realizacyjnym jest przecież więcej osób, które muszą sobie z tym radzić: artysta, producentka, koordynator. Każda osoba, która ma kontakt z daną społecznością i styka się z jej problemami. Domyślam się, że jako zespół „szamociński" jesteście dla siebie wsparciem i wspólnie przepracowujecie różne kwestie, ale przecież nie macie kompetencji i nikt nie ma prawa wymagać, żebyście je mieli.

- Kiedy temat jest trudny, psycholog powinien być częścią zespołu projektowego. Tylko rzadko jest to do udźwignięcia finansowo. Od dwóch lat pracujemy w Szamocinie za darmo. Ostatni grant, który dostaliśmy

z Urzędu Marszałkowskiego, pozwolił nam sfinansować jedynie przejazdy i mieszkanie na miejscu. Dwie osoby z zespołu miały dostać honorarium, ale zabrakło pieniędzy na kwestie produkcyjne i przekazały pieniądze na działania. Ponieważ mamy inne prace, możemy sobie na to pozwolić. Ale nie chcemy już robić teatru z patyka i papieru. Zdecydowaliśmy się zmienić medium. Chcemy zrobić profesjonalny film. Michał Borczuch przeznaczył na to pieniądze, które dostał za Paszport „Polityki". Ale składamy też wniosek do PISF.

Powracając do superwizji: dla mnie bardzo ważne było to, że Michał kilka lat przed rozpoczęciem pracy z dziećmi przerobił swoje dzieciństwo w ramach procesu terapeutycznego. Jako że pracował od lat w temacie, wiedziałam, że ma dużą świadomość i dlatego zdecydowałam się zaprosić go do pracy w domu dziecka w Szamocinie.

Gdybym nie przerabiała tych wszystkich tematów na swojej terapii, to bym pękła, wiem to. Wybór grupy bierze się też z mojego osobistego doświadczenia przemocy w dzieciństwie. To nie przypadek, że wracam w niektóre miejsca. Miałam dość trudne dzieciństwo, dom, który nie dawał mi wsparcia, nie był dobrym domem. Teraz kuratoruję projekty z dziećmi z ośrodka dla uchodźców i z domu dziecka. Te dzieci są zmarginalizowane przez polityków i urzędników, czy szerzej układ polityczny na świecie (mówię tu o ośrodku dla uchodźców), ale również przez najbliższych, jak w domach dziecka. Chcę tam pracować, bo wiem, że poprzez sztukę możemy dać dzieciom wsparcie. Możemy je rozwinąć, pokazać im jakąś inną rzeczywistość. Mnie sztuka uratowała.

Co dawało ci tę moc? Dlaczego nie matematyka albo szachy?

- To był kompletnie inny wymiar rzeczywistości. Sztuka pozwala zrozumieć, że świat nie kończy się w miejscu, w którym jesteś. Sztuka ma nieskończony potencjał generowania alternatywnych światów. W sztuce są alternatywne opowieści, utopie, które możesz obserwować jeszcze przed rozpadem, kiedy są pięknymi planami. W sztuce mamy też możliwość przeżywania emocji, z którymi trudno jest nam się skonfrontować na poziomie osobistym, bo może są zbyt bolesne. W moim rozwoju to było bardzo istotne. Oczywiście, nie traktuję projektów, które kuratoruję, jako terapii. To jest zupełnie osobna sprawa. Natomiast wiem, że dzięki sztuce można wygenerować ileś opowieści, ileś alternatywnych polityk, z którymi nie

mamy szans konfrontować się w realnym życiu. A to sprawia, że zaczynamy wierzyć, że miejsce, w którym jesteśmy, nie jest miejscem ostatecznym. I że persona, w której nas obsadzono, jest do zmiany. Nowy film Marka Koterskiego *7 uczuć* pokazuje, jak systemy władzy i hierarchie formatują nas od dziecka, jaką potworną machiną przemocy jest szkoła. Wychowując się – mówiąc po goffmanowsku – w instytucji totalnej, wchodzimy w dojrzałość „uszkodzeni" emocjonalnie. Przez sztukę dzieci i młodzież mogą doświadczyć lepszego systemu. Na tym opiera się projekt *RePrezentacje*, który teraz kuratoruję dla Biennale Warszawa.

Czy dobierając twórców do pracy społecznej bierzesz pod uwagę jakieś konkretne cechy, które taka osoba powinna mieć?

- Zwykle poznaję artystów najpierw na gruncie pracy instytucjonalnej, w środowisku zawodowym. Dopiero później decyduję się wprowadzać ich do projektów społecznych. Czasem zdarza się, że zaproszony artysta doprasza dodatkowe osoby, ale jeśli go/ją znam i ufam, to wiem, że będą to ludzie, którzy uczciwie potraktują taką pracę. Wierzę, że nie ma w artystach złych intencji. Ale zdarza się lekkomyślność. Przytoczę sytuację z Szamocina. Miałam dojechać tam później, bo chorowałam. Dzień po rozpoczęciu działania dostaję telefon, że artyści kręcili z dziećmi sceny w pralni, do której dzieciom nie wolno wchodzić ze względów bezpieczeństwa. Na drzwiach pralni była stosowna tablica, która o tym informowała. Dom dziecka zerwał po tym zajściu współpracę. Artyści mówią, że to skandal, bo pralki były wyłączone i że to ograniczanie ich swobody twórczej. Ale ja widzę także tę drugą stronę. Wychowawcy muszą dbać o przepisy. Dzieci weszły do pralni, do której nie mają wstępu, a to jest instytucja i złamanie przepisu grozi odpowiedzialnością karną. No i masz dwa języki, dwa światy, a ja jestem między nimi mediatorem. Artyści mówią jasno: „Wychowawcy są czasami nieczuli". A ja jednocześnie badam system. Zrobiłam szereg wywiadów i przeanalizowałam ustawy dotyczące pieczy zastępczej. I wiem, że nowa ustawa wprowadza przepis, że jest jeden wychowawca na czternaście dzieci. On musi je umyć, posłać łóżka, zrobić lekcje. Czternaście dzieci, z czego połowa wymaga specjalnej uwagi ze względu na stan zdrowia psychicznego. Wyobraźmy sobie matkę z czternaściorgiem dzieci.

Czasu na rozmowy po prostu nie ma. Mówienie, że wychowawca jest zły nie jest OK w tej sytuacji. Widzę racje obu grup: tej, która uważa, że trzeba wszystko im zapewnić, dzieci wszędzie wpuścić i tak dalej – ale widzę też tę drugą grupę, która jest zestresowana i traci zaufanie do artystów. A jednocześnie nie mogę stanąć przeciwko artystom, po stronie instytucji. Oni muszą ze mną współpracować i cieszyć się moim zaufaniem. Z kolei opowiedzenie się przeciwko domowi dziecka byłoby równoznaczne z wyrzuceniem nas stamtąd.

Próbowałaś kiedyś zdefiniować granice autonomii: artysty, twojej, uczestników? Projekty są zwykle dofinansowywane albo realizowane w ramach jakiejś instytucji, od której, przynajmniej częściowo, są zależne.

- Mam autonomię wewnątrz moich projektów. Pracuję tak od lat i nikt jeszcze nie ingerował w moje działania programowo. To jest dla mnie nie do pomyślenia. Tworzę ramę projektu, temat, zapraszam artystę albo grupę artystów do jego realizacji. Gdy ustalę temat, ramę, formę i zasady współpracy artystów ze społecznością, nie wchodzę na próby bez pytania. Zawsze jest tak, że zapraszam artystów do pracy z konkretną grupą, czasem proponuję medium, czyli formę artystyczną. Ustalamy np., że efektem będzie koncert albo spektakl. Ale zdarza się także, że artysta mówi np. „to medium mnie nie interesuje, ale chcę pracować z tą grupą i z tym tematem". Słucham, rozmawiam i upewniam się, czy to świadoma decyzja artysty, czy ma jakiś plan. Oczywiście, społeczność z którą pracuje później wiele razy ten plan zmieni, wywróci projekt do góry nogami. Ale próba, proces pracy to przestrzeń, do której muszę być zaproszona, żeby się w niej pojawić.

Czy doświadczyłaś sytuacji, w których musiałaś zainterweniować w pracę z artystą?

- Raz miałam taką sytuację w programie *Wielkopolska: Rewolucje*, z projektem o Hansie Paaschem robionym z dziećmi i młodzieżą z Krzyża Wielkopolskiego. Paasche to lewicowy, lokalny bohater, feminista, ekolog. Pamięć o nim zreanimowała nauczycielka historii Lucyna Wicher. Robiła niesamowite rzeczy: orga-

nizowała dla dzieci lekcje suahili w Berlinie, bo Hans Paasche uczył się tego języka, organizowała im kursy na patenty żeglarskie, bo Hans był żeglarzem, opowiadała o kolonializmie, feminizmie. Paasche był aktywistą antykolonialnym. W ramach swojego projektu Bartek Frąckowiak i Piotr Grzymisławski udzielili wywiadu Michałowi Danielewskiemu z „Gazety Wyborczej". Powiedzieli, że wybudujemy na placu Adama Mickiewicza w Poznaniu pomnik Paaschego. Dostałam natychmiast telefon z Urzędu Marszałkowskiego, instytucjonalnego organizatora projektu. Marszałek był wtedy w Brukseli i wydzwaniali do niego radni z pytaniem, dlaczego buduje pomnik Niemca w Poznaniu. Powiedziałam, że nie będę ingerować ani dementować tego, co powiedzieli twórcy, bo to część artystycznej interwencji. Jedyne, na co się zgodziłam, to oświadczenie dla prasy, że za pieniądze Urzędu Marszałkowskiego nie zostanie wybudowany pomnik Hansa Paaschego. Rozumiałam też perspektywę marszałka.

A na poziomie interwencji etycznej? Dotykasz bardzo specyficznych, niełatwych tematów.

- Wiesz, chyba nigdy nie było takiej potrzeby. Ja wcześniej starannie testuję artystów. W grupie tych, z którymi pracuję społecznie, nie znalazłaby się nigdy część artystów, których np. zapraszam na festiwal *Bliscy Nieznajomi*. Kilku artystom odmówiłam współpracy na tym polu.

Masz jakieś swoje strategie pracy z artystami? Mogłabyś podpowiedzieć młodym kuratorom, jak unikać albo zmniejszać prawdopodobieństwo wystąpienia sytuacji kryzysowych czy trudnych moralnie?

- Zawsze wybieram obie grupy i spotykam społeczność z artystami. Na przykład Kaya Kołodziejczyk – tancerka i choreografka – i dzieci oraz młodzież z ośrodka dla uchodźców. Razem z Martą Michalak, z którą ten projekt realizuję, wiedziałyśmy, że wielu z nich nie posługuje się językiem polskim. Większość mieszkańców ośrodka pochodzi z Czeczeni, ale są też tam mieszkańcy Afryki, Iranu, Ukrainy. Było dla mnie oczywiste, że praca z tańcem, z ciałem będzie najsensowniejsza, bo to język uniwersalny. Nie wyważam też otwartych

drzwi. Jeśli od lat świetlicę w ośrodku organizuje Fundacja dla Wolności, najpierw rozmawiam z nimi – ludzie tam pracujący są moimi przewodnikami po tym miejscu. Zanim wprowadziłam do ośrodka artystów, spędziłam tam czas bawiąc się i odrabiając z dziećmi lekcje. Mogłam poczuć, jaka jest tam atmosfera, dowiedzieć się różnych rzeczy związanych z życiem w ośrodku, ale też z jego instytucjonalnym funkcjonowaniem. Po doświadczeniach z Szamocina bardzo się bałam. Bo to naprawdę boli, kiedy wchodzisz do takiego miejsca. Dzieci kleją się do ciebie, bo mają zaburzenie więzi – co nazywa się RAD *[reactive attachment disorder* – przyp. red.], a polega między innymi na tym, że dzieci nie potrafią budować bliskich relacji. Ich zachowania są paradoksalne – przytulają się do całkiem obcych osób, natomiast są agresywne wobec opiekunów. To są dramaty rodziców adopcyjnych. Wcześniej, wchodząc do domu dziecka w Szamocinie musiałam sprawdzić rzeczy, z którymi mieliśmy się mierzyć. Zaczęłam czytać, z jakimi zaburzeniami mogę się zetknąć. Czytałam też o FAS [alkoholowy zespół płodowy – przyp. red.] i na czym on polega, bo chciałam być przygotowana na różne sytuacje.

Uważasz, że to zadanie kuratorki?

- Tak, zdecydowanie. Później przekazuję zebrane informacje artystom. Choć oni niekoniecznie w to wierzą. Niektórzy pracujący w Szamocinie uważają, że dzieciom po prostu brakuje miłości. Oczywiście nie wszyscy. Jest w ośrodku chłopiec, który jest autoagresywny. To efekt różnych zaburzeń, przyjmuje leki psychotropowe. W jego mózgu postępują zmiany neurologiczne i chłopiec np. się poddusza. A część artystów uważa, że on potrzebuje silniejszych bodźców, że jest emocjonalny i to mu daje jakąś ekstazę, a nie ma dragów. Oni mają swoje prawdy, czasem nie przekonują ich badania naukowe. Natomiast ja monitoruję, badam relacje między grupą a artystami. Nie wchodzę na próby, ale w Szamocinie gdzieś przez cały czas jestem. Widzę, że dzieciaki fajnie się bawią. Ale np. gdy jeden z chłopców, który choruje na schizofrenię, zaczynał płakać, przerywaliśmy razem z zespołem plan zdjęciowy i kierowaliśmy go do pedagoga. My nie mamy narzędzi, żeby brać na siebie taką odpowiedzialność. Ale artyści, z którymi pracuję, są naprawdę wyjątkowi, empatyczni i etyczni.

Od artystów także oczekujesz researchu, czy też starasz się dostarczyć im jak najwięcej danych? Jaka sytuacja jest dla ciebie idealna?

- Dzielę się wszystkim, co zbieram. Mam świadomość, że oni nie mają na to za bardzo czasu. Moja praca odbywa się bardziej przed rozpoczęciem działań, oni natomiast pracują w trakcie realizacji. Ja też tam jestem, bo muszę dbać o relację miejsca, otoczenia i artystów. Przykładowo: artyści pracujący w domu dziecka nie mają ochoty wchodzić w relacje z wychowawcami, bo uważają, że mogliby zajmować się dziećmi z większą czułością i zainteresowaniem. Ja z kolei pracując z wychowawcami informuję ich o tym, co dzieje się na warsztatach i pozyskuję od nich mnóstwo wiedzy: robię z nimi wywiady, próbuję ich przekonać do naszych działań. Zapraszamy ich na wszystkie wernisaże i spektakle. Oni oddają nam dzieciaki czasem na pół dnia. Muszą mieć do nas duże zaufanie. Z kolei w Warszawie, w projekcie Ani Smolar, na warsztatach zawsze obecna jest wychowawczyni grupy, więc Ania pracuje także z nią. Mamy nadzieję, że te relacje z wychowawcami i z pedagożką dają im szansę na kontynuację innego sposobu myślenia po zakończeniu projektu.

Kto bierze odpowiedzialność za dzieci w trakcie waszych warsztatów?

- My. Podpisujemy odpowiednie papiery. Musimy się ubezpieczać, bo mamy pełną karną odpowiedzialność.

A jak sobie radzisz z momentem zakończenia, wyjścia z projektu, który przy działaniach relacyjnych zwykle nie jest do końca wyjściem? Jak dać sobie przyzwolenie na odłączenie?

- Zanim się tego nauczyłam sporo czasu minęło. Muszę też pamiętać, że jestem kuratorką i sporo takich projektów inicjuję czy współtworzę. Dzieci z naszej najstarszej grupy z Szamocina, z którymi jesteśmy mocno związani, kończą teraz osiemnaście lat. To już właściwie dojrzali ludzie. To moment, w którym prawdopodobnie przestaniemy z nimi pracować, bo część z nich wychodzi z domu, mają swoje związki, pracę. A jesteśmy razem od 2013 roku.

Ale gdybym wchodziła w taką relację z kilkoma grupami rocznie, to bym zwariowała. Monitoruję swoje siły – czasami wchodzę w słabszą relację z grupą, moje działanie polega przede wszystkim na łączeniu wszystkich zainteresowanych. I staram się tak zawiązać grupy, żeby iskrzyło między nimi i żeby artyści sami później mieli potrzebę kontynuowania działań. Tyle się mówi o spadochroniarskich projektach, ale w którymś momencie musisz skończyć. Czasem nie masz środków, poza tym twoje życie się zmienia, możesz zwyczajnie nie mieć czasu.

Albo mieć potrzebę wejścia w coś innego.

- Jasne! Dla mnie to w porządku, ale od początku muszą być jasno określone zasady, musi być dobre zakończenie. To nie może być projekt przygotowywany na miesiąc przed pokazem. W Biennale zrobiłam tak, że pokazy mamy w maju 2019, a pracę z artystami rozpoczęliśmy w lipcu 2018. Pół roku wcześniej zaczęłam robić research, odwiedzałam potencjalnych partnerów, decydowałam gdzie chcę zaprosić twórców. Praca z młodzieżą jest dla mnie realną możliwością zmiany sytuacji w kraju. Nie możemy nieustannie przerzucać na innych winy, że jest źle. Mam poczucie, że skoro biorę publiczne pieniądze to muszę je wydawać uczciwie, nie na swoje zachcianki, ale na coś pożytecznego, budującego dobro wspólne. Gdybym dostała teraz pół miliona już na pewno nie wydałabym ich na superprodukcję Krystiana Lupy. Mówiąc wprost: za to można zrobić mnóstwo pożyteczniejszych rzeczy.

Jesteś jedną z niewielu kuratorek, może nawet jedyną, która na społeczne projekty otrzymuje racjonalne budżety pozwalające uczciwie płacić zaangażowanym artystom.

- To niestety trochę mit. Napisałam ostatnio tekst o realiach finansowych sztuki społecznie zaangażowanej. Zostanie opublikowany w książce o kolektywach[1], która na początku 2019 roku ma być wydana przez UAM i Instytut Teatralny. Zdarza się, że artyści, których zapraszam do współpracy angażują się pro bono, zwykle jednak za naprawdę niewielkie wynagrodzenie, jak na ilość pracy, zaangażowania i trudnych tematów, z którymi się mierzą.

1. Książka jest efektem konferencji *Kolektywy teatralne, artystyczne i badawcze*, która odbyła się w Poznaniu w ramach Malta Festival 2018.

Długo myślałam, że finanse to problem Polski, bo zachodni świat sztuki docenia wartość pracy zaangażowanych społecznie edukatorów, artystek i artystów, i traktuje ich projekty na równi z repertuarowymi. Ostatnio spotkałam się z kierowniczką działu edukacji Manifesta – edukacji znacznie wykraczającej poza standardowe działania muzealne typu warsztaty czy lekcje o sztuce. Jednym z jej zadań jest przygotowanie społecznego i instytucjonalnego gruntu dla kuratorów danej edycji Manifesta. Dwa lata wcześniej przyjeżdża do miasta, w którym ma odbyć się wystawa i robi badania, mapuje zjawiska, ale przede wszystkim buduje relacje ze środowiskiem artystycznym, organizacjami pozarządowymi, aktywistami, instytucjami kultury, szkołami, włodarzami miasta oraz mieszkańcami i mieszkankami. Zaprasza ich też do współtworzenia projektów społecznie zaangażowanych i edukacyjnych. Odpowiada za zbudowanie zespołu przewodników i przewodniczek dbających o relacje z publicznością i ułatwiających dostęp do prezentowanych prac. Ciężka, bardzo czasochłonna praca, niezwykle istotna dla powodzenia projektu. I ona mi mówi, że po raz pierwszy (a pracuje tam już sześć lat) została zaproszona... Przepraszam: udało jej się wywalczyć to, żeby uczestniczyła w spotkaniach z kuratorami. Szok. Sporo czasu spędziłyśmy narzekając na warunki instytucjonalne, w których musimy pracować.

- Mogę do was dołączyć. Sztuka inkluzywna jest słabo finansowana. Większość teatrów w ogóle nie chce się nią zajmować. Teatr repertuarowy to też niedobra formuła do produkcji takich projektów, bo przecież nie wszystkie można sformatować jako przedstawienia teatralne. Rozumiem więc dyrektorów teatrów, że nie wchodzą w takie działania. Nie chcą, bo mają etatowy zespół aktorski, o który muszą dbać. Brakuje teatrów-domów produkcyjnych, w których zasady produkcji byłyby elastyczne. Inną sprawą są media – dziennikarze i tak napiszą o dużych spektaklach, a do analizy naszych działań nie mają zazwyczaj narzędzi.

Zastanawiam się, gdzie są granice pracy kuratorskiej w kontekście relacji wynagrodzenia do pracy? To jest permanentna samodyscyplina, ogrom pracy, także nad sobą. Jak przekłada się to na warunki finansowe, w jakich pracujesz?

- Pracuję na uczelni oraz współpracuję z Teatrem Polskim w Poznaniu – jestem dyrektorką artystyczną Festiwalu *Bliscy Nieznajomi*, co zresztą sprawia mi wielką radość. Na festiwal zapraszam spektakle, które dotykają najistotniejszych dramatów współczesności: mocne, zaangażowane społecznie i politycznie. Z projektów partycypacyjnych nie byłabym w stanie się utrzymać.

Ale to nie powinno tak wyglądać. Nie powinniśmy się na to godzić. Umacniamy status quo.

- Masz rację. Ale jeśli mam określony budżet na całość, łącznie z moim wynagrodzeniem, i chcę jak najwięcej zrobić, a z mojego konta wynika, że starcza mi na rachunki, to godzę się na nierynkowe honorarium. Ale mam świadomość, że w ten sposób psuję rynek, zaniżam standardy. Od przyszłego roku obiecuję sobie już tego nie robić. Chodzi o to, żeby godzinowo zarabiać przynajmniej tyle, co pracownicy większości instytucji kultury.

Powinniśmy zacząć mówić o tym głośno.

- Tak, ale jest prawie pewne, że jak zaczniemy o tym mówić, to przestaniemy się tym zajmować.

Może to nie powinien być dwugłos, tylko chór?

- Ale czyj? Kto będzie chciał w to wchodzić?

W świecie sztuk wizualnych sytuacja artystów i artystek jest bardzo trudna. Większość nawet za indywidualne wystawy dostaje śmieciowe stawki albo nic... Część musi nawet opłacać transport swoich prac.

- Podobna sytuacja spotyka aktorów, którzy nie chcą się sprzedać reklamie albo serialom telewizyjnym.

Współpracujesz często z tymi samymi artystami. Dlaczego?

- Faktycznie, bardzo często. Na przykład ponownie pracuję z Kayą Kołodziejczyk. Ściągnęłyśmy do ośrodka dla uchodźców w Warsza-

wie całą ekipę chłopaków – parkourowców z Łodzi, z którymi pracowała na Dialogu Czterech Kultur w Łodzi w 2009 roku. Okazało się, że jeden z nich ma nacjonalistyczne poglądy. „To co ty tu robisz?" – zapytała go Marta Michalak, która pracuje z Kayą nad koncepcją tego projektu. A on na to: „Nie no, to są dzieciaki! Wszystkie dzieciaki są spoko". Gdybym Kai nie znała, zaniepokoiłabym się tą sytuacją, a tak wiedziałam, że ona – bardzo świadoma artystka i człowiek – jest gwarantem dobrej atmosfery w czasie projektu i że jest bardzo uważna. I świetnie im się razem pracowało. Myślę, że dla tego chłopaka to mogło być doświadczenie, dzięki któremu przepracuje w sobie nacjonalizm. A może właśnie z tego powodu podjął się tej pracy?

Nie masz wyrzutów sumienia, że gdzieś ciebie nie ma? Ja nawet po oddaniu projektów koordynatorom wciąż mam dużą potrzebę bycia w nich, doglądania, czuwania.

- Działam w dużym skupieniu, wiem, że nie jestem w stanie być w kilku miejscach jednocześnie. A czasami zdarzają się sytuacje, że dwa projekty toczą się w tym samym czasie. Nie działam na wielką skalę, więc łatwiej jest mi kontrolować sytuację, ale nie mam potrzeby kontroli absolutnej. Kiedyś było inaczej: musiałam wiedzieć wszystko, chciałam być na każdym dniu prób. Teraz nie mam już takiej potrzeby. Ufam artystom, to oni są na pierwszej linii działań. Nie chcę po raz drugi przechodzić wypalenia zawodowego. Bardzo dbam o to, żeby mieć swoje fragmenty prywatności, codziennie! To może być długa kąpiel, to może być obiad z moim chłopakiem, podczas którego nie mówię o pracy. A to wcale nie jest proste. Poznałam matkę z Iraku, która od kilku lat nie doznała dnia pokoju i marzy o tym, żeby zostać w Polsce. Ma dwójkę dzieci i nie mówi po polsku. Jeśli dostanie prawo pobytu w Polsce, ma miesiąc na opuszczenie ośrodka. I ciężko mi przestać myśleć o tym, jak radzą sobie kobiety w sytuacji jak ona, w kraju, w którym na nacjonalizm i rasizm jest polityczne przyzwolenie. Trudno powiedzieć sobie, zostawiam takie historie za drzwiami mojego domu, bo one mi towarzyszą na co dzień.

Wspaniała pedagożka Iwona Chmura-Rutkowska powiedziała mi kiedyś, że w życiu dziecka jedna osoba, która w nie wierzy i da mu/jej coś dobrego, jest w stanie zmienić bieg jego jego/jej życia, być ważnym i pozytywnym punktem odniesienia. I ja sobie

myślę, że jeśli przez nasze działania możemy dać komuś wiarę we własne możliwości i sprawczość, to dla mnie już jest super. W zeszłym roku robiłam ewaluację projektu *Wielkopolska: Rewolucje*. Po trzech latach pojechałam do tych wszystkich miejsc. Tam się zadziały świetne rzeczy, nasze projekty naprawdę pozmieniały te grupy czy społeczności. Na przykład w jednej wsi był konflikt, który wybrzmiał dopiero po projekcie – zwaśnione grupy się podzieliły, każda poszła w swoją stronę, ale obie bardzo się rozwinęły. Z kolei do wsi Kołata, gdzie Janusz Orlik pracował z kobietami z koła gospodyń wiejskich, przez kilka kolejnych lat jeździli moi studenci, by realizować z nimi projekty artystyczne. A teraz połączyłam tę społeczność z Objazdowym Uniwersytetem Powszechnym im. I. Krzywickiej, który organizuje Krystyna Duniec. Mikołaj Mikołajczyk ma już honorowe obywatelstwo Zakrzewa i robi tam regularny program taneczny dla seniorów i dla dzieci – można powiedzieć, że założył tam dom tańca. Podobnym powodzeniem cieszy się świetlica, którą otworzyliśmy w Zakrzewie z tamtejszym kołem gospodyń wiejskich, we współpracy z Pawłem Grobelnym i Agatą Kiedrowicz. Mam poczucie, że to wszystko miało naprawdę sens, a ja mam dużą potrzebę robienia rzeczy pożytecznych. Oczywiście, wyszłam od tego, jak bardzo jest to dla mnie przyjemne. I to też prawda. Po prostu lubię robić rzeczy pożyteczne. Wielką przyjemność sprawia mi spotykanie się z ludźmi, rozmowy, opowieści, ciekawe pytania. Lubię też spotykać ludzi ze sobą, inicjować relacje. Sama nieszczególnie bronię swojej prywatności: jeśli ktoś zaprasza mnie do swojego świata, mój kontakt z tą osobą nie kończy się na projekcie. Zawsze daję swój prywatny numer telefonu. Zrobiłam to także w miejscu, w którym podobno nie powinnam tego robić, bo to niebezpieczne, czyli w areszcie śledczym w Lesznie. Z jedną z kobiet, które tam były, do dziś zresztą jestem w kontakcie.

I znowu powraca temat granic prywatnego i zawodowego.

- Bo nie ma wyraźnej granicy. Dla mnie papierkiem lakmusowym jest mój związek. Jak widzę, że mój partner ma tego dość, to znaczy, że przekraczam granicę. Nasze życie prywatne wyznacza to, co się dzieje w moich projektach. Ale tak do końca nie mogę tego rozdzielić, bo to część mojej tożsamości. Staram się jednak mieć chociaż jeden dzień w tygodniu wolny. Moje ciało bardzo zmądrzało. Jak

przeginam z pracą, ono zaczyna chorować. Więc go słucham. Ale to rozdzielanie jest dużym wyzwaniem. Trudno przejść do porządku dziennego, kiedy jakaś historia bardzo cię poruszyła i nie możesz przestać o niej myśleć.

W jednym z wywiadów powiedziałaś, że sztuka partycypacyjna była dość nieufnie odbierana przez publiczność *Bliskich Nieznajomych*. Dlaczego obecność nieprofesjonalistów na scenie umniejsza wartość spektaklu w oczach widzów?

- Wolę nazwę nie-aktorzy. A dlaczego? Bo taka jest tradycja polskiego teatru i akademicka tradycja szkół. My nie mieliśmy Rimini Protokoll. Oni zupełnie zmienili postrzeganie teatru w Niemczech czy Austrii, sprawili, że pojawili się u nich eksperci życia codziennego. W Europie jest to dzisiaj wyraźnie obecne. Jestem teraz w radzie kuratorskiej największego niemieckiego festiwalu teatru partycypacyjnego European Bürgerbühne Festival. Mam do niego dużo dystansu, bo nagle muszę oceniać tylko to, co zobaczę. Nie mam dostępu do przebiegu całego procesu, nie wiem, czy nie był to jednorazowy kaprys artysty, który nieszczególnie był zainteresowany upodmiotowieniem uczestników projektu. Czuję się nieetycznie, oceniając bez tej wiedzy. Próbowałam namówić organizatorów festiwalu na różne działania towarzyszące. Bardzo mi zależało, żeby zaprosili spektakl Justyny Sobczyk *Tisza be-Aw*. Przedstawienie jest trudne do przeniesienia w inny krąg językowy, bo przez słuchawki, które dostaje każdy z widzów, można usłyszeć historie polskich matek dzieci z zespołem Downa. Gdyby czytał to aktor, narracja zostałaby osłabiona. Justyna zaproponowała, że zrobi pięciodniowe warsztaty z niemieckimi matkami dzieci z zespołem Downa i to ich historii będą słuchać niemieccy widzowie. Nie było takiej opcji. Miał być gotowy produkt.

Na szczęście ludzie, z którymi współpracuję, czyli dyrekcja Biennale Warszawa: Paweł Wodziński i Bartek Frąckowiak, rozumieją delikatną materię procesu społeczno-artystycznego. Wiedzą, że proces inkluzywny jest czasochłonny i bywa nieprzewidywalny, a efekt może wykraczać poza oswojone formaty artystyczne. Pracuję też ze wspaniałą producentką, która jednocześnie jest wsparciem programowym *RePrezentacji*, Martą Michalak.

Chciałabym jeszcze zapytać o etos twojej pracy kuratorskiej. Pewnie w ciągu tych wszystkich lat i różnych doświadczeń zbudowałaś sobie coś w rodzaju kręgosłupa moralnego.

- Przejrzystość finansowa. Zawsze układam budżet wspólnie z artystami. Nigdy nie zarabiam więcej niż artyści, których zapraszam. Jeśli mogę komuś zaproponować małą stawkę, to z całą pewnością zarabiam mniej, rzadko tyle samo. Nie rozumiem jak dyrektorzy teatrów mogą zapraszać młodych artystów, mówić im, że nie mają żadnego budżetu i proponować stawkę, za którą ci ludzie nie są w stanie się utrzymać – a jednocześnie sami zarabiać krocie. Rozumiem kontekst zdobywania doświadczenia, dawania szansy na debiut, ale wszystko ma swoje granice. To etos demokratyczności.

Kolejna zasada: wiem, kogo wpuszczam do projektów społecznych. Muszę wpierw dobrze poznać artystę, nim zaproponuję mu pracę z grupą. Szczególnie taką, która jest w trudnym położeniu ekonomicznym, społecznym etc. Nie wpuściłabym konia trojańskiego, czyli artysty, który zrobiłby coś przemocowego, żeby zrealizować głośny projekt. Jak pracuję w teatrze, doceniam pracę całego zespołu niewidzialnych osób, np. koordynatorek i promotorek, tych wszystkich zazwyczaj młodych kobiet, które za niewielkie pieniądze pracują w biurach. Bardzo zwracam uwagę na budowanie jak najmniej zhierarchizowanych relacji. Takich bez ściemy. Podziękowanie za wspólną pracę jest bardzo ważne. Także dbanie o niebudowanie przepaści finansowych w wynagrodzeniu poszczególnych osób. No, i plus etyka dbania o siebie. Muszę mieć czas na wypoczynek i na coś, co nie jest projektem. Na moje osobiste życie. Dziś już nie poświęciłabym go dla projektu, a kiedyś tak było.

Staram się być uczciwa i lojalna wobec ludzi, z którymi pracuję, to wszystko. Stawiam sprawy jasno. Jeżeli nie mogę czegoś dać, nie unikam mówienia „nie".

Joanna Pańczak – socjolożka, teatrolożka, aktywistka. Od 2014 roku kuratorka programu społeczno-artystycznego *Generator Malta* w ramach Malta Festival Poznań, a także działań edukacyjnych w Fundacji Malta. Pomysłodawczyni i autorka programów Akademii Miasta – kursu dla artystów, aktywistek i architektów. Współautorka serii wielkoformatowych wierszy na poznańskich murach „*Poezja jest tym, co rodzi się z życia*" oraz strony do projektowania miasta digi-dizajn.pl. Współtwórczyni internetowego zbioru narzędzi do pracy na miejskich nieużytkach narzedziownikdlamiejsc.pl oraz internetowej bazy fotografii: niewidzialnemiasto.pl. Od kilku lat aktywnie włącza się w badania nad kulturą. Współtworzyła m.in. badanieteatru.pl, archiwumwizualne.pl.

Agata Siwiak – kulturoznawczyni, teatrolożka, kuratorka i producentka projektów performatywnych i interdyscyplinarnych, adiunktka w Instytucie Teatru i Sztuki Mediów UAM. Obecnie pracuje nad autorskim projektem *RePrezentacje* w ramach I edycji Warszawa Biennale. Od 2016 jest dyrektorką artystyczną Festiwalu *Bliscy Nieznajomi* w Teatrze Polskim Poznaniu. Od 2013 roku współprowadzi wraz z reżyserem Michałem Borczuchem i jego zespołem teatr w Domu Dziecka w Szamocinie. Autorka i kuratorka realizowanego w latach 2012–2014 dla Samorządu Województwa Wielkopolskiego programu społeczno-artystycznego *Wielkopolska: Rewolucje*, za który dostała nominację do Paszportu *Polityki* w kategorii *Teatr*.

obrażone

sztuki

uczucia

nie są

etyczną

granicą

13

Summary

WITH IMPUNITY. ETHICS IN THEATRE

The book aims to help readers participate in some of the major conversations about theatre. What are today's greatest ethical challenges in a theatre? What has ethics got to do with theatre? The book comprises a unique collection of five essays (abstracts below) and interviews with mainly Polish actors, theatre directors and theatre curators, including Romeo Castellucci, Dobromir Dymecki, Agnieszka Jakimiak, Jolanta Janiczak, Ewelina Marciniak, Joanna Pańczak, Wiktor Rubin, Agata Siwiak, Małgorzata Wdowik, and Wojtek Ziemilski.

Mirrors of morality

Dariusz Kosiński's paper is a synthetic attempt to present how the bourgeoisie theatre of the 19th century functioned as a tool for exhibiting and verification of the changing, in terms of history and culture, collection of rules and convictions which make up public morality, be it aware and verbalised or not. By referring to the then Polish literature on theatre, Kosiński shows basic ideas regarding the importance and functioning of theatre in this aspect. He argues that the stereotypical metaphors ("the mirror of stage") hides a performative mechanism of control and a peculiar laboratory of ongoing and upcoming changes.

Ethics and sense of taste?

Krystyna Duniec ponders over the relations between ethics and aesthetics. Should aesthetics be free of any ethical commitments? May the artist, in the name of the freedom of art, commit ethically doubtful acts? Is art the only territory wherein one can test human inclination to perform evil deeds with impunity? Duniec reminds that Kant's criticism of taste, which means aesthetic capacity to judge external objects in imagination, is worth remembering in art. An ethical outlook is closely related to the sense of taste.

From theatre of change to theatre of violence and back

Zofia Smolarska shows a dissonance between the "higher values" space and theatrical practice. As Smolarska puts it: "Research of the theatrical craft shows that the sphere of production and spiritual sphere which the ethical values belong to, are closely connected". When interviewing artisans of theatre, the author points to exploitation, violation of OHS principles, lack of employee participation in key decision making.

Innocent teachers

Paweł Mościcki is developing Brecht's phrase saying that actors are the teachers of life. First of all, they are the teachers in a fictitious space, separated from life by the framework of the performance; secondly, by impersonating someone they are not and thirdly, by teaching life, i.e. something which is difficult to sort out (life itself). In this case ethicality is understood not as much as in the context of moral dilemmas and discussions on what theatre may and must not do, but rather in the perspective of ethos as a form of life, both visible and acted out, developed by them in a quite ghostly space of a performance and impersonation of other.

Benefits of deprovincialisation

By ethnographic means, Waldemar Rapior is researching the cooperation between a scientist and artists, under the Moralność millrace (Silent Morality) project, of which the performance Sean powie parę słów o sobie (Sean will say a few words about himself) was a part. In the performance, the artists and scientists created a situation of a moral dilemma, which was used to portray how shared beliefs of people, related to a specific event, affect the making of moral decisions. In many cases institutions of science and art present ethical issues in different ways. What artists and scientists have in common is that both a scientist and an artist are, primarily, citizens, and, secondly, their creative passion does not become arrogance as with Victor Frankenstein, when it is supplemented with ethical reflection and deep humanism.

14

Bibliografia

Abbott, Alison. “Disgraced trachea surgeon – and six co-authors – found responsible for misconduct”, *Nature*, 27 czerwiec 2018, https://www.nature.com/articles/d41586-018-05565-4.

Abend, Gabriel. *The Moral Background: An Inquiry Into the History of Business Ethics*. Princeton University Press, 2014.

Abend, Gabriel. “Outline of a sociology of decisionism”, *British Journal of Sociology*, vol. 69, no. 2, pp. 237–264.

Adamiecka-Sitek, Agata, and Weronika Szczawińska. „Płeć performera”, *Didaskalia*, no. 100, 2010.

Becker, Howard S., *Warsztat pisarski badacza*. Translated by Paweł Tomanek, PWN, 2013.

Brecht, Bertolt. *Wartość mosiądzu*. Translated by zespół, Wydawnictwa Artystyczne i Filmowe, 1975.

Barthes, Roland. *Le comédien sans paradoxe*. Écrits *sur le théâtre*. Seuil, 2002.

Bishop, Claire. Interview by Iwo Zmyślony. “Lekkie rozczarowanie”, *Dwutygodnik*, no. 181, 2016, https://www.dwutygodnik.com/artykul/6460-lekkie-rozczarowanie.html.

Brockman, John, editor. *Thinking The New Science of Decision--Making, Problem-Solving, and Prediction*, Harper Perennial, 2013.

Debata „Teatr polski – tradycja i przyszłość”, 20 września 2017, https://www.youtube.com/watch?v=MUVJkaOfgrE.

DeGrazia, David. *Prawa zwierząt. Bardzo krótkie wprowadzenie*. Translated by Paulina Polak, Nomos, 2014.

Diderot, Denis. “Paradoks o aktorze”. *Pisma estetycznoteatralne*, Translated by Jan Kott, słowo/obraz terytoria, 2008.

Diduszko-Zyglewska, Agata. “Wykładowca poniża studentów?“, *Gazeta Wyborcza–Stołeczna*, no. 159, 11.07.2018.

Dyson, Freeman. Świat wyobraźni. Translated by Michał Tempczyk, Prószyński i S-ka, 2000.

Dyson, Freeman. *The Scientist as Rebel*. New York Review Books; Main edition, 2008.

Engwall, Mats. “No project is an island: linking projects to history and context”, *Research Policy*, no. 32, 2003, pp. 789–808.

Elliott, Carl. “Knifed with a Smile”, *New York Review of Books*, vol. 65, no. 6, 2018.

Einstein, Albert. *Jak wyobrażam sobie* świat. Translated by Tomasz Lanczewski, Copernicus Center Press, 2018.

Gablik, Suzi. *The Reenchantment of Art*. Thames & Hudson, 1992.

Goffman, Erving. *Rytuał interakcyjny*. Translated by Alina Szulżycka, Wydawnictwo Naukowe PWN, 2006, pp. 5–46.

Gonet, Krystyna. *Jakby to powiedzieć... Rozmowy z Krystianem Lupą*, Wydawnictwo Krakowskie, 2004.

Judt, Tony, and Timothy Snyder. *Rozważania o wieku XX*. Translated by Paweł Marczewski, Rebis, 2013.

K. "Znaczenie i potrzeba krytyki teatralnej", *Gazeta Warszawska*, no. 51 (22/II), 1846, p. 4.

Kant, Immanuel. *Antropologia w ujęciu pragmatycznym*. Translated by E. Drzezgowska, P. Sosnowska, Wydawnictwo IFiS PAN, 2005.

Keil, Marta. "Do kogo należy teatr? O tym, do czego może nam się dzisiaj przydać krytyka instytucjonalna", *Dialog*, no. 11, 2017.

Kosiński, Dariusz. *Polski teatr przemiany*. Instytut im. Jerzego Grotowskiego, 2007.

Kosiński, Dariusz. "Wojna z Arlekinem, czyli to macie, co się państwu daje". *Performans, performatywność, performer. Próby definicji i analizy krytyczne*, edited by Ewa Bal, Wanda Świątkowska, Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, 2013, pp. 271–278.

Kotarbiński, Józef, "*Księżna Jerzowa* (la princesse Georges), dzieło sceniczne w 3–ch aktach Aleksandra Dumasa (syna) z francuskiego tłumaczone", *Przegląd Tygodniowy* 1872 nr 35 z 1 IX, pp. 278–279.

Koźmian, Stanisław. "Moraliści teatralni", *Teatr*, Wydawnictwo Literackie, 1959, pp. 61–62.

Kwaśniewska, Monika. "Aktor w klinczu relacji folwarcznych", *Polish Theatre Journal*, no. 1-2, 2017.

L. (Antoni Lesznowski, syn), *Gazeta Warszawska* , no. 271, 1842.

Lem, Stanisław. *Planeta Lema. Felietony ponadczasowe*. Wydawnictwo Literackie, 2016.

Leszkowicz, Paweł. "Czy twój umysł jest pełen dobroci?", *Obieg*, 18 lipca 2006, http://archiwum-obieg.u-jazdowski.pl/teksty/5766.

Lofland, John, et al. *Analiza układów społecznych. Przewodnik metodologiczny po badaniach jakościowych*. Translated by S. Urbańska, et al., Scholar, 2009.

Mickiewicz, Adam. "Literatura słowiańska, kurs czwarty, wykład VII". *Dzieła. Wydanie Rocznicowe 1798–1988*, Translated by L. Płoszewski, Czytelnik, 1998.

Murray, Emanuel. "O aktorach i grze teatralnej. Wyjątki z rękopisu".

Teatr Wojciecha Bogusławskiego w latach 1799–1814, edited by E. Szwankowski, Zakład Narodowy im. Ossolińskich, 1954, pp. 341–346.

„Niwa", no. 11 (1/VI), 1872, p. 281.

Novarina, Valère. *Pour Louis de Funès. précédé de Lettre aux acteurs*. Actes Sud, 1986.

Osiński, Zbigniew. *Teatr Dionizosa*. Wydawnictwo Literackie, 1972.

Płaza, Maciej. "Galwaniczna alchemia i niebyt utracony. Posłowie". *Frankenstein*, Mary Shelley, Vesper, 2013.

Rancière, Jacques. *Le maître ignorant. Cinq leçons sur l'émancipation intellectuelle*. Fayard 1987.

Rancière, Jacques. *La Methode de l'égalité. La Philosophie déplacé. Autour de Jacques Rancière*. Edited by L. Cornu, P. Vermeren, Horlieu, 2006.

Rancière, Jacques. *Le spectateur* émancipé. La Fabrique, 2008.

Rzemiosło teatru. Etos – profesje – materia. Edited by A. Dąbek, W. Świątkowska, Teatr Łaźnia Nowa, 2015.

Rapior, Waldemar. "Dylematy życia w projekcie naukowym. Relacja autoetnograficzna", *Zarządzanie w Kulturze*, no. 19, 2018.

Rapior, Waldemar. Życie w projekcie. *Projekt jako narzędzie przekształcania świata i rama instytucjonalna rzeczywistości społeczne*j. Praca doktorska napisana pod kierunkiem prof. dr. hab. Rafała Drozdowskiego, 2017.

Sennett, Richard. *Razem. Rytuały, zalety i zasady współpracy*. Translated by J. Dzierzgowski, Muza, 2013.

Shermer, Michael. *Can science answer moral and ethical questions?*, https://www.edge.org/response-detail/12038.

Siemieńska, Renata. "Wprowadzenie". *O doświadczeniach polskiej nauki i kształcenia. Problemy, które starano się rozwiązać bądź uchodziły uwadze. Uniwersytety, naukowcy i studenci w zglobalizowanym świecie. Wybrane zagadnienia*, Scholar, 2017.

Smolarska, Zofia. "Instytucjonalna gastroskopia. Diagnoza teatru publicznego z perspektywy rzemieślników teatralnych", *Polish Theatre Journal*, no. 1–2, 2017.

Szpakowska, Małgorzata, et al. "Czy teatr może być szkodliwy?", *Dialog*, no. 9, 1988.

Taylor, Charles. *Philosophical Papers*, Cambridge University Press, 1985.

Tischner, Józef. *Etyka solidarności oraz Homo sovieticus*, Wydawnictwo Znak, 2005.

"[To] See What We Can Do Together: Wojtek Ziemilski in Conversation with Katarzyna Lemańska and Karolina Wycisk", *Polish Theatre Journal*, no. 1 (5), 2018, http://www.polishtheatrejournal.com/index.php/ptj/article/view/145/716.

Warszawa. List wsparcia absolwentów/absolwentek Akademii Teatralnej, http://www.e-teatr.pl/pl/artykuly/261695,druk.html.

Wężyk, Franciszek. *Gazeta Krakowska*, Dodatek do no. 87, 1810, p. 1048.

Zapolska, Gabriela. "Pogadanka teatralna z powodu wystawienia na scenie krakowskiej sztuki pt. *Mieszczański światek* F. G. Dominika", *Przegląd Tygodniowy*, no. 8, 1889.

Zapolska, Gabriela. *Szkice teatralne*. Edited by Tomasz Weiss, Wydawnictwo Literackie, 1958, pp. 23–24.

Żmijewski, Artur. *Przeciw teatrowi niemożliwemu*, 25 maja 2006, http://archiwum-obieg.u-jazdowski.pl/wydarzenie/4472

Bezkarnie

Etyka w teatrze

pod redakcją Waldemara Rapiora

Recenzja naukowa:
prof. UAM dr hab. Grzegorz Ziółkowski
Korekta:
Jakub Bączek
Redakcja:
Andrzej Niziołek

Wydawcy:
Stowarzyszenie Scena Robocza
Stowarzyszenie Czasu Kultury

ISBN: 978-83-951818-3-2
BibliotekaCzasuKultury | tom 49

Druk:
MJP Drukarnia.eu

Wydrukowano na papierze:
Amber Graphic 100g
dostarczonym przez Arctic Paper

Publikacja
współfinansowana przez:
POZnań

Sponsor:
AQUANET

Partner:
moodagency.pl

Design:
Jakub Haremza / moodagency

scenarobocza.pl

Poznań 2019